

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Artes Cênicas

Barafonda

Uma Dramaturgia Contaminada pela Cidade

Fernanda Carla Machado de Oliveira

São Paulo

2013

Fernanda Carla Machado de Oliveira

Barafonda

Uma Dramaturgia Contaminada pela Cidade

Dissertação de mestrado apresentada
como um dos pré-requisitos para
obtenção do grau de MESTRE em
Artes Cênicas

Área de Concentração: Texto e Cena
Orientadora: Profa. Dra. Maria
Helena Franco de Araujo Bastos

VERSÃO CORRIGIDA
(versão original disponível na Biblioteca da ECA)

São Paulo
2013



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação em Artes

Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Oliveira, Fernanda Carla Machado de

***Barafonda: uma dramaturgia contaminada pela cidade / Fernanda
Carla Machado de Oliveira. -- São Paulo, 2013***

105 p.

**Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicação
em Artes da Universidade de São Paulo.**

Orientador: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

1. Texto e Cena :

I. T. II. Bastos, Maria Helena Franco de Araujo orientador.

CDD

Fernanda Carla Machado de Oliveira

Barafonda

Uma Dramaturgia Contaminada pela Cidade

Dissertação de mestrado apresentada
como um dos pré-requisitos para
obtenção do grau de MESTRE em Artes
Cênicas

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Franco de Araujo Bastos
Orientador / Presidente

Prof. Dr.
1^o Examinador – Instituição:

Prof. Dr.
2^o Examinador – Instituição:

AGRADECIMENTOS

A Professora Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos, pela orientação e pelo carinho.

A Capes, pelo suporte material.

A Professora Dra. Helena Tania Katz, pelo incentivo, pelas indicações sempre necessárias e pela participação na banca de qualificação.

Ao Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa, por levantar questões importantes na banca de qualificação.

Ao Professor Dr. André Carreira por ter aceitado o convite.

A Companhia São Jorge de Variedades por me permitir viver intensamente o teatro. E ao elenco do espetáculo Barafonda, “Oh delícia Barra Funda, heim”!

A minha mãe Hilda, pelo amor e por sempre ter ficado ao meu lado e me fazer acreditar que tudo é possível! Ao meu pai Hermínio e a minha irmã Sílvia, que juntos formam a mais bela constelação presente no céu. Aos meus irmãos, Hermínio Júnior, Marcelo e Sérgio, cada um à sua maneira, pelas ajudas, suportes emocionais e pelas mãos dadas sempre! A Alexandra de Campos Leite pelo apoio e amizade. Ao Renan Pollo, Ana Vitória e Ana Olívia por trazerem o colorido e a graça.

As amigas Patricia Faolli, Isadora Frost e Natalya Clua pela amizade, carinho, traduções e trocas durante esta trajetória.

A amiga Paula Klein, pela força, pelo amor, amizade e por tantas outras coisas.

A querida Lucy Klein, pelas palavras que me impulsionaram na busca pelo conhecimento. Elas ficarão comigo como uma bela lembrança sua.

Ao Amigo João Batista Moreira Correa, pela paciência, parceria e correções. Ufa conseguimos!

Ao Professor Dr. Robson Vicente Machado de Oliveira pelo socorro, cuidado e carinho com que me ajudou com a revisão e formatação.

Ao Ajuntamento MeninasJoão pelo fértil ambiente de criação e provocação artística, onde as inquietações aqui argumentadas deram seus primeiros passos. Em especial a Beliza Trindade, Clara Antoniazzi, João Pedro Canola, Raquel Mavecq, Renata Borges, Valquíria Vieira, Sara Panambi e ao Filipe Espíndola.

Aos professores do curso de Comunicação e Artes do Corpo Miriam Rinaldi, Samira Borovick, Gaby Imparato, Neide Neves, Antonio Rogério Toscano, Francisco Medeiros. Toshi Tanaka, Jorge Albuquerque Vieira pelas informações compartilhadas.

Aos Professores do CAC, Marcos Bulhões e Antonio Araújo pela abertura de horizontes.

Em especial a Carolina Portella, pelo carinho, cuidado, apoio emocional e compreensão. Sua contribuição foi fundamental, sem ela não teria sido possível!

E aos demais amigos e familiares que, direta ou indiretamente, contribuíram de diversas formas, caminhando junto, trocando ideias, figurinhas, dando suporte emocional e compreendendo a ausência.

Muito Obrigada!

DEDICATÓRIA

À minha mãe Hilda Moura de Oliveira.

EPÍGRAFE

Estrelas são compostas por partículas, átomos e campos: sistemas vivos por células, que são subsistemas contendo suas composições, o que inclui o gene. Teorias são compostas por conceitos e sistemas de conceitos, como problemas, leis, dados, evidências e testes. (VIEIRA, 2000, p.17).

ABSTRACT

OLIVEIRA, F. C. M. *Barafonda, a dramaturgy contaminated by the city*. 2013. 105 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Establishing an evolving line between the theatre creations of Companhia São Jorge de Variedades and focusing on their most recent (project/play), *Barafonda*, this present research involved an immersion on the trajectory of the group and discusses how the dramaturgy creation happens in relation to the street environment. As a hypothesis, the environment of the performance acts like a dramaturgical device. All the performances of this play happen in the streets of the Barra Funda neighborhood of São Paulo. We consider then, the existence of a dramaturgical system that includes the interference of the city in the actor's composition. The objective of this research is to show the dramaturgy of the play as a system in which the environment of the performance, the neighborhood Barra Funda, contaminates the presentation with spontaneous information. In this context, it's also shown through the Teoria Corpomídia (Greiner e Katz, 2005), a view focused on the actor in scene. Therefore proposed is a transit between art and science, having research partners from the contemporary theatre like Silvia Fernandes (2012), André Carreira (2005), threaded in a systemic vision (Vieira, 2000). In conclusion, Companhia São Jorge de Variedades conquered a bold position in the overall of their work, experimenting with a whole series of different contexts that preceded the project *Barafonda*.

KEY-WORDS: *Barafonda*, Dramaturgy, Systems, Corpomídia and Companhia São Jorge de Variedades.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1. Companhia São Jorge de Variedades- Corpo e Sistema	17
1.1. Corpo e Sistema.....	17
1.2. A Universidade e a Formação da Companhia	22
1.3. Lei de Fomento e Outras Políticas Públicas.....	26
1.4. As Variedades da Companhia São Jorge	30
1.5. Trajetória Artística	32
1.5.1. Movimento Um	32
1.5.1.1. <i>Pedro o Crú</i>	33
1.5.1.2. <i>Um Credor da Fazenda Nacional</i>	34
1.5.1.3. <i>Biedermann e os Incendiários</i>	35
1.5.1.4. Reflexão sobre o Movimento Um.....	37
1.5.2. Movimento Dois	38
1.5.2.1. <i>As Bastianas</i>	38
1.5.2.2. <i>O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado</i>	42
1.5.2.3. <i>Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer</i>	46
1.5.2.4. Reflexão sobre o Movimento Dois.....	48
Capítulo 2. Barafonda	51
2.1. O Teatro de pesquisa hoje na cidade de São Paulo.....	51
2.2. O Processo de criação de <i>Barafonda</i>	57
2.2.1. A Primeira Fase	59
2.2.2. A Segunda Fase	63
2.3. Barra Funda, a memória de um bairro paulistano	65
2.4. Teatro na Rua – Os Espaços Alternativos de Encenação	68
2.5. Arte Híbrida	71
2.6. Do Coro Viestes ao Coro Retornarás	73
2.7. Festa Popular.....	77
Capítulo 3. Uma Dramaturgia Contaminada Pela Cidade	80
3.1. O Sistema Dramatúrgico em <i>Barafonda</i>	80
3.2. <i>Barafonda</i> e a Teoria Corpomídia	89

3.2.1. Corpomídia e Contaminação	92
3.2.2. Corpomídia e a Dramaturgia da Cidade	94
3.3. Procedimentos e Treinamentos para o Ator em <i>Barafonda</i>	99
3.3.1. Campo de Visão.....	100
3.3.2. Jogo do Bastão	101
3.3.3. Dança Contemporânea.....	102
3.4. Itinerância e a Integração com o Dispositivo.....	103
Conclusões	106
Referências Bibliográficas	110
Anexos	115

INTRODUÇÃO

A rua como ambiente dramaturgico

A universidade é um espaço onde se busca conhecimento e se fomenta a produção e construção de pensamento crítico. O conjunto de informações que o corpo conhece, entra em questão absorvendo outras complementares e novas. Deste modo, essa dissertação foi construída na medida em que era realizado o curso de mestrado. Paralelamente ao sistema acadêmico, tornou-se determinante a necessidade de criar outras traduções que pudessem averiguar, na prática, muitas das ideias e hipóteses discutidas em salas de aula. As questões que deram origem a investigação que está discutida aqui, passou por este processo, e não diferente, teve suas bases de entendimento abaladas, sendo questionada e conseqüentemente fortalecida.

Os primeiros contatos com linhas de pesquisa nas quais se discute o corpo e a dramaturgia, funcionaram como adubo em terra fértil. No momento da cena, o espaço de encenação, o corpo do ator e a obrigação em seguir um roteiro fixo para contar uma história, deixavam inquietações. A visão dicotômica entre teoria e prática tão questionada, e que se percebe arraigada em alguns estudos, aqui começou a entrar em xeque. Deste modo, uma natureza “praticoteórica” foi se delineando no fazer desta pesquisa. Reconhecer os campos de atravessamentos nesta discussão foi um primeiro desafio. Não ao acaso elegeu-se um mergulho no processo investigativo de *Barafonda*, recente montagem teatral da Companhia São Jorge de Variedades, que se desenvolve pelas ruas da Barra Funda. Neste trânsito, reconheceu-se o desejo de produzir um estudo em que questões sobre o ambiente que se formava nas ruas durante a encenação eram exploradas. Outras questões ligadas à academia se cruzavam no processo quando provocadas pelas ações criativas do referido espetáculo. Aos poucos, percebemos o quanto era difícil colocar

no papel lugares visitados pelo corpo, traduzindo-os em palavras corretas desta fricção, isto é, um fazer teatral e seu cruzamento com um pensamento acadêmico e científico.

Com o passar do tempo elegeu-se o entendimento que o corpo está sempre se transformando na relação com suas experiências, trocando informações o tempo todo com o meio. Voltando o olhar para a cena artística, aqui especificamente a cena teatral, o artista no momento do espetáculo, continua estabelecendo trocas de informações com o ambiente em fluxo contínuo onde é desenvolvida a encenação.

Numa montagem contemporânea, por exemplo, onde as linguagens artísticas utilizadas na cena podem ser muitas e misturadas e os espaços de atuação já não se restringem a salas fechadas, essa troca de informações entre o corpo e o ambiente se dá de uma maneira diferente, pois ao ir para as ruas potencializam-se essas trocas, uma vez que o ambiente urbano invade e interfere na organização cênica no tempo presente. Sendo assim, muitas questões foram surgindo quando se refletia sobre a encenação que se produz quando se elege a rua como ambiente dramático, entre elas: a dramaturgia de encenações contemporâneas é feita com aberturas para informações presentes no ambiente? Como se constrói essa dramaturgia incluindo as informações que ocorrem no momento da apresentação como parte da história? Como são esses corpos em cena? O que se entende por ambiente de encenação?

O caminho para analisarmos esses questionamentos é estabelecendo-se um pensamento a partir do desenvolvimento da dramaturgia de Barafonda. Esse espetáculo foi encenado nas ruas do centro da cidade de São Paulo, num dia útil de trabalho no meio do cotidiano do lugar, onde a quantidade de acontecimentos simultâneos dialogando com o espetáculo é considerável. A proposta aqui desenvolvida parte de um olhar para o corpo do ator nas ruas numa conexão com o espaço da cidade.

A partir de uma experiência pessoal, o processo de criação do espetáculo *Barafonda*, a ponte entre a prática e teoria, acabou sendo o vetor determinante nessa pesquisa, que procurou ressaltar o processo de contaminação entre dois

sistemas complementares, a saber: o universo do mundo da ciência introduzido pela universidade e o universo artístico da linguagem teatral. Entender como funciona a troca de informações entre corpos no momento da encenação, era uma das questões quando se refletia sobre o teatro que se faz nos dias de hoje. Como um livro de registro e de reflexões do fazer arte, *Barafonda, uma dramaturgia contaminada pela cidade* surge como possibilidade de expressar em palavras algumas das questões vivenciadas pelo corpo e implicações.

Identificando-se uma tendência entre as companhias de teatro paulistanas, como o Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, entre outras, percebeu-se que o interesse estético pela exploração de espaços alternativos de encenação e pela mistura de linguagens vem crescendo. Como hipótese, há evidências de que o ambiente de encenação funcione como um dispositivo dramático.

Um dos objetivos dessa pesquisa foi apresentar a dramaturgia do espetáculo *Barafonda* como um sistema em que o ambiente de encenação, o bairro Barra Funda, é um dispositivo dramático. Outro objetivo, à luz da teoria corpomídia, foi apresentar o olhar para o ator na cena. Além disso, uma escolha neste percurso foi tentar estabelecer algumas conexões teóricas que, apoiadas no trabalho prático, nos permitissem ampliar discussões a partir da proposta cênica de *Barafonda*, buscando parcerias teóricas para dar apoio à argumentação e criar um trânsito ente arte e ciência

Enquanto metodologia uma escolha neste percurso foi tentar estabelecer algumas conexões teóricas que, apoiadas no trabalho prático, nos permitissem ampliar discussões a partir da proposta cênica de *Barafonda*. Buscando parcerias teóricas para dar apoio à argumentação, este trabalho se propõe a criar um trânsito ente arte e ciência. No campo da arte elegemos parceiros pesquisadores do teatro contemporâneo, como Patrice, Pavis, Sílvia Fernandes e André Carreira. Ampliando este campo adotamos a Teoria Corpomídia (2005) estudo desenvolvido pelas Professoras Christine Greiner e Helena Katz que reconhece o corpo como um

ambiente que está sempre em processo, num fluxo contínuo e dependente das experiências que se produz. Deste modo, ação e cognição se dão numa mesma escala temporal. Em relação ao campo da ciência, adotamos uma visão sistêmica a partir do pensamento desenvolvido pelo pesquisador Jorge de Albuquerque Vieira (2000).

Para estabelecer como a organização da Companhia São Jorge de Variedades, ao longo de sua trajetória artística, foi experimentando contextos que vieram posteriormente a dar origem a *Barafonda*, escolheu-se narrar, a partir das peças de seu repertório, os processos, as contaminações, as conquistas que foram fortalecendo o grupo ao longo de sua história. Também foram apontados alguns experimentos que tomaram forma na montagem de seu último espetáculo. Esse conteúdo encontra-se no capítulo 1.

As referências teóricas, as escolhas conceituais, os experimentos que foram feitos durante o processo de montagem do espetáculo estão descritos no capítulo 2.

À luz da teoria corpomídia voltou-se o olhar para o ator na cena, descrito em detalhes no capítulo 3.

Capítulo 1

A Companhia São Jorge de Variedades Corpo e Sistemas

1.1 Corpo e Sistemas

A arte e a ciência, apesar de existirem em campos um tanto quanto diferentes, são formas de conhecimentos que se produzem ao longo do processo evolutivo de cada espécie. Essa dissertação discutirá os meios de processo e a trajetória da Companhia São Jorge de Variedades. Identificamos no modo de produção do grupo uma forma de organização que vai de encontro ao pensamento sistêmico. Portanto, antes de entrar no universo de suas criações apresentaremos uma breve explicação sobre o conceito.

Sistema, aqui exemplificado com o entendimento do Professor Dr. Jorge Albuquerque Vieira¹, a partir da definição do cientista russo Avanir Uyemov² é: “Um agregado de coisas (qualquer que seja a natureza) será um sistema quando por definição existir um conjunto de relações entre os elementos e o agregado de tal forma que venham a partilhar propriedade” (VIEIRA, 2000). Sendo assim, é considerado um sistema tudo o que pode ser entendido como um conjunto de coisas

¹ Jorge Albuquerque Vieira é Doutor em Semiótica e Professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Assistente Doutor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica. Atuando principalmente nos seguintes temas: Semiótica, sistema de sinais.

² Avanir Uyemov é um dos estudiosos mais importantes da Teoria Geral dos Sistemas.

quaisquer trocando informações ou propriedades entre os seus membros e o meio onde está. Ou seja, um sistema pode ser também entendido como o todo que justifica as partes, onde as partes também são fundamentais para entender o todo. A pesquisadora Cleide Martins utiliza como metáfora um relógio para exemplificar o que chamamos de sistema:

Para analisar um relógio como sendo um sistema, podemos decompô-lo em partes (vidro, ponteiros, mecanismos) e considerá-las como elementos ou subsistemas. Mas, cada um desses elementos ou subsistema podem ser considerados, também, como sistema em si, dependendo apenas do ponto de onde se parte e do objetivo que se tem. (MARTINS, 2002, p. 20).

Os sistemas têm algumas características fundamentais chamadas de Parâmetros Sistêmicos, que são aquelas que “ocorrem em todos os sistemas, independentemente da natureza particular de cada um, ou seja, traços que encontraríamos tanto em uma galáxia quanto em uma sinfonia” (BUNGE *apud* VIEIRA, 2000). Estes se dividem em duas classes: Básicos ou Fundamentais e Evolutivos.

Básicos ou Fundamentais: São propriedades de todo e qualquer sistema, independente do processo evolutivo de cada um. Se dividem em três: *Permanência* (condições de sobrevivência dos sistemas, pode ser entendido como o mais fundamental); *Ambiente* (meio por onde os sistemas trocam diversos tipos de informação); e *Autonomia* (estoques que garantem a permanência ou sobrevivência sistêmica e está relacionado à memória).

Em resumo, sistemas “necessitam” sobreviver, sob a imposição da termodinâmica universal; para isso, “exploram” seus meios ambiente, “trabalhando” os “estoques” adequados a essa permanência. Podemos dizer que há assim uma certa hierarquia entre os três parâmetros básicos: primeiro a permanência; ela é efetiva através do meio ambiente, com a conseqüente elaboração de autonomia, incluindo aí a memória ou o hábito. (VIEIRA, 2000, p.16)

Os parâmetros *Evolutivos:* são características que surgem, como o próprio nome diz, de acordo com a sua evolução, podendo ser encontrados em um sistema e não em outro, ou até existir por um tempo e depois sumir do mesmo num momento futuro. São divididos em: *Composição* (consiste naquilo que é formado o sistema);

Conectividade (capacidade de estabelecer relações, que podem ser seletivas dependendo da necessidade de permanência); *Estrutura* (conjunto, número de relações localizadas, estabelecidas em determinado tempo); *Integralidade* (está ligada a organização, se caracteriza como um sistema dentro do sistema, quando se manifesta em formas mais elevadas de complexidade); *Funcionalidade* (também um subsistema com capacidade de partilhar propriedades) e *Organização* (forma elaborada de complexidade, relações que definem o sistema como um todo).

Existe ainda outra característica chamada de *Complexidade*, que é considerada um parâmetro livre, pois surge desde as condições de permanência, podendo acompanhar toda evolução do sistema e deixar de existir se assim for necessário. Há uma certa dificuldade em explicar o que se entende exatamente pelo termo. Encontramos, através dos estudos do pesquisador Jorge Vieira dois olhares possíveis, um ontológico e outro semiótico: Para a ontologia, diz respeito ao que existe exatamente nas coisas. Já para a semiótica, é a nossa representação das coisas. Nesse lugar de indefinição, argumenta Vieira:

É comum na literatura que autores tentem associar a complexidade com uma só dessas facetas. Assim, temos alguns que dizem que a complexidade é a entropia, ou ainda o caos... mas a complexidade pode ser o entrópico, o caótico, mas também o organizado, o organizado com qualidade, o estético, o axiológico... e é essa entidade diáfana, mas terrivelmente presente em nossa realidade, que nos cerca cada vez mais e para a qual não temos ainda nenhuma ferramenta teórica efetiva para compreendê-la e talvez um dia elaborá-la. (VIEIRA, 2000, p. 19)

Os Sistemas podem ser abertos, semi-abertos e fechados, sendo que todo sistema, mesmo os fechados, são abertos em algum nível e trocam propriedades, matéria, energia e informação. Há também os sistemas isolados, estes perdem contato com o ambiente onde vivem devido a seu isolamento. Não havendo nenhum tipo de troca, tendem a morte (VIEIRA, 2000).

Uma das vertentes teóricas para essa pesquisa pretende estabelecer o que se entende por ambiente e tentar transferir essa definição para explicar o espaço de encenação nas ruas. De acordo com a Teoria Geral dos Sistemas (também conhecida como TGS) criada pelo biólogo alemão Ludwig von Bertalanffy³, como já

³ Ludwig Von Bertalanffy (1901 – 1972) Biólogo austríaco criador da Teoria Geral dos Sistemas.

visto acima, ambiente é um dos parâmetros fundamentais encontrados em todos os sistemas, como aponta melhor Vieira:

Ambiente trata-se de um sistema que envolve um determinado sistema. Para que sejam efetivados os mecanismos de produção de sistema pela termodinâmica universal, é necessário que os sistemas sejam abertos, ou seja, troquem matéria, energia e informação com os outros, o mais imediato desse costuma ser o seu ambiente. É através dessa interação que um sistema é gerenciado pela evolução universal. É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância etc., estoques necessários para efetivar os processos de permanência. (VIEIRA, 2006, p.16).

Analisando a arte enquanto um sistema que realiza trocas e se renova o tempo todo, a presente pesquisa pretende abordar o teatro contemporâneo sob este ponto de vista. Como uma das muitas abordagens possíveis, essa foi escolhida pela relevância de seu significado na troca com o meio, entendido como o ambiente da cena, ou seja, como tudo o que faz parte da encenação naquele espaço.

Qualquer que seja o seu reino, conceitual ou concreto, um sistema pode ter uma composição definida, em ambiente definido e uma estrutura definida. A composição de um sistema é um conjunto de seus componentes; o ambiente, o conjunto de itens com os quais está vinculado; e a estrutura, as relações entre seus componentes bem como entre eles e o ambiente. (BUNGE apud MARTINS, 197, p. 94).

O ambiente então, para nós, é entendido como o espaço de encenação que em *Barafonda*, como veremos mais adiante, é composto pelas ruas da cidade de São Paulo e tudo o que, por ventura, possa vir a comunicar algo durante o espetáculo. Podemos pensar na manifestação artística para estabelecer o quanto as trocas entre o sistema e o ambiente são necessárias para a evolução, como argumenta a pesquisadora Cleide Martins quando relaciona sistema com o universo da dança:

O sistema dança troca com o meio ambiente. Qual é o meio ambiente? O mundo. Essa troca é uma porta de vai-e-vem que modifica continuamente dança e mundo, num processo de mão dupla permanente. Não se pensa em um sem o outro, pois a dança depende de um corpo e esse corpo existe por processos de relacionamento com o mundo. [...] Em outros termos, dentro do sistema dança, um corpo que dança recebe essas informações do mundo, informações estas que passam a ser internalizadas pelo corpo que dança. Esse corpo que dança continua a trocar informações internalizadas, e que se modificam, com o mundo. Todo o tempo as trocas são permanentes entre o interno e o externo e é a isso que se chama de co-

evolução sistêmica. Por esta razão, a comunicação entre ambiente e corpo se estende ao longo do tempo. (MARTINS, 2002, p.17).

Partindo desse pressuposto, de trocas necessárias à sobrevivência dos sistemas, analisaremos a existência destas na montagem mais recente da Companhia São Jorge de Variedades, onde o ambiente contém informações que também compõem a narrativa da peça.

Para estabelecer o entendimento desse ambiente como o espaço ampliado da cena em diálogo com o ator, apresentamos a *Teoria Corpomídia*⁴, estudo que parte de um entendimento sistêmico e semiótico⁵, para pensar a comunicação entre os corpos em cena. A presente Teoria entende que “ambiente é o “onde”, toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, ele nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo” (SEBEOK *apud* GREINER e KATZ, 2005, p. 129).

O ambiente em questão passa a ser tudo o que pode comunicar no lugar onde se realiza a encenação. Compreendendo o que está se chamando de sistema e como seu parâmetro básico é importante para a sobrevivência e a troca de informações, usaremos esses conceitos no espetáculo *Barafonda*, onde seu processo de criação e escolhas está descrito e relacionadas mais detalhadamente no capítulo 2.

A escolha em narrar a trajetória da Companhia São Jorge de Variedades, ambientando-a no contexto cultural, político e histórico onde foi criada e se desenvolveu, foi necessária para estabelecer conexões entendendo a evolução do pensamento do grupo até os dias atuais. Este percurso nos parece fundamental para se estabelecer possíveis relações com a arte teatral que se faz na atualidade sobre a qual detalharemos adiante.

Os caminhos escolhidos durante a vida são determinantes para o desenvolvimento de uma personalidade que compõe os corpos. As escolhas e influências, ou tendências à que os corpos entram em contato durante sua trajetória,

⁴ GREINER & KATZ, *O Corpo, Pistas para estudos Indisciplinares*. In Teoria do corpomídia. Editora Anablume. São Paulo, 2005.

⁵ Semiótica, ciência que estuda os signos e as linguagens.

o modificam de alguma maneira. Uma informação chega no corpo e dialoga com as pré-existentes. Alguns exemplos: Na educação quando se aprende algo novo não se esquece o que já sabia, uma coisa conversa com outra e não a substitui; Na Cultura, uma forma de comportamento pode ser modificado de acordo com a evolução humana, uma lei para existir trocou informações com as regras que já existiam em determinado corpo, só assim ela pode permanecer.

1.2 A Universidade e a formação da Companhia

*O infante de repente sente um impulso incontrolável, abre a boca e fala. O homem não se contém, agarra a pedra e risca a parede da caverna.
Estará no ar ou está em nós?
Alexandre Krug.*

A Companhia São Jorge de Variedades surge no cenário teatral paulistano no ano de 1998. Sua formação se dá essencialmente por alunos da Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Arte (Departamento de Artes Cênicas – CAC/ECA) Departamento de Letras Modernas (DLM/FFLCH) e Escola de Arte Dramática (EAD), se configurando como um grupo de teatro de pesquisa, com características de teatro político⁶.

A formação universitária está na base do grupo. Sendo assim, voltaremos o olhar um pouco para esse artista ainda dentro da Universidade.

Fundado em 1970 e consolidado em 1986, o curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo é um dos pioneiros de ensino superior no país. Foi pensado e desenvolvido com o intuito de formar os alunos para ingressarem numa

⁶ “A genealogia do teatro político conquista maturidade artística, principalmente, pela ação de artistas como Maiakóvski, Meierhold, Erwin Piscator e, notadamente, Bertolt Brecht. Com o desenvolvimento de noções como o *teatro didático*, *teatro épico*, *gestus social*, *distanciamento crítico* e *teatro dialético*, Brecht, de modo consistente e pragmático, dota o teatro político de um vocabulário e um conjunto de princípios, bem como consolida, na práxis teatral engajada, procedimentos tais como montagem e narrativa (...). No Brasil o Teatro político ganhou forma através da ação do CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes – e tornou-se marco na história nos anos de 1960 pela atuação de coletivos como Arena, Opinião e Oficina” (PAVIS, 2011, p. 204).

atuação profissional “*artísticacientífica*”⁷ passando por uma postura crítica, onde os artistas são conduzidos a despertar sua criação, expondo em suas experiências “*artísticaspedagógicas*”⁸ conceitos compartilhados em sala de aula, no projeto “*políticopedagógico*”⁹ do curso. O curso tem como pensamento formar os alunos desenvolvendo três habilidades, são elas: 1) O Artista Teatral, onde se encontra o ator, é estimulado a transitar entre as tradições teatrais e experimentações de conceitos da cena contemporânea, desenvolvendo um discurso artístico singular; 2) O Pesquisador é instigado a entender o pensar e o fazer numa mesma escala temporal, quer dizer, não há distinção entre teoria e prática, é na ação, na experiência constante de se testar uma ideia que se dá o processo de cognição na formação desses jovens universitários. O pensamento é teórico-prático, entendendo-se teoria como extensão da prática, onde os saberes são gerados pelos próprios processos artísticos, desenvolvendo um refinamento crítico do entendimento sobre arte; 3) O Pedagogo é conduzido a entender a realidade da cidade a partir de uma visão social e política refinando as discussões dos processos teatrais como ação educativa (USP, 2012).

Usando os recursos técnicos e espaciais do CAC, o currículo e a prática pedagógica buscam estimular os alunos a desenvolver a autonomia artística fundamentada em conceitos sólidos. O departamento orientado para a criação de um discurso artístico singular acredita, ao mesmo tempo, que esse diferencial possibilite preparar um profissional capaz de promover, individual e coletivamente, a reflexão e a produção de um teatro significativo que expanda o cenário artístico e cultural brasileiro. (ARTES, 2012, p.10).

O CAC (Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo) tem como uma de suas características promover encontros, debates e apresentações de pesquisas ainda em processo de criação. A relação entre o ambiente universitário e a sociedade em geral é muito importante para o artista em formação. É uma maneira de poder compartilhar suas pesquisas, amadurecendo escolhas de linguagem e estéticas, antes de encarar o mercado profissional. Além disso, estabelece um diálogo com espectadores de naturezas diversas possibilitando a experimentação e a formação de público:

⁷ Adotamos a grafia referencial como está no catálogo do curso.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

A reciprocidade entre ensino, pesquisa e extensão é promovida sistematicamente por meio de mostras de trabalhos de alunos e professores apresentadas ao público. São também promovidos seminários e congressos, associando assim diferentes dimensões que permitem a produção de novas percepções nas artes cênicas e conectam os trabalhos dos estudantes e professores com a comunidade brasileira. (ARTES, 2012, p.10).

É de se considerar também que outra característica marcante do curso é o incentivo à atividades coletivas, o que leva ao aparecimento de parcerias e formação de novos grupos que, mesmo antes de sair do solo universitário, já possuem pesquisas consolidadas e reconhecidas.

O curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, forma artistas pesquisadores de ponta com amplo entendimento sobre arte. Talvez a proximidade física e conceitual, seja também responsável pela formação de um artista multidisciplinar, pois há uma significativa contaminação e trocas de experiências com diversos outros cursos dentro do Campus da Cidade Universitária. No fanzine, *São Jorges*, editorial publicado pela Companhia, a atriz e diretora Georgette Fadel, discorre sobre os estímulos vivenciados pelos atores no início da carreira acadêmica:

O tempo de hoje é de reunião. Meus companheiros, essa Companhia foi formada no ventre do mais cristalino espírito de reunião, de universidade. Dentro do campus, entre as árvores e os bancos da Praça do Relógio, entre a moradia estudantil, a Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais e a Escola de Comunicação e Artes, 24 horas de estudo-diversão, em busca de consciência e verdade. Não foi para isso que nascemos? Não é esse nosso sonho primordial? (FADEL, 2003, p.3)

Nas palavras de Fadel, percebemos a relevância da vida universitária na trajetória de formação da Companhia, não só como perfil de seus integrantes, mas também como suporte nas investigações sobre linguagem artísticas, espaço, estética e outras.

A iniciativa de programas de incentivo à pesquisa e produção artística dentro da Universidade, como o *Programa Nascente*¹⁰, foi o gatilho para a aglutinação de

¹⁰ O Programa Nascente é uma iniciativa da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo e se destina a estimular, identificar e distinguir o fazer artístico de estudantes da Universidade em sete áreas: artes cênicas, artes visuais, audiovisual, design, música erudita, música popular e texto. Podem participar do programa alunos de graduação e pós-graduação

alguns estudantes interessados em experimentar linguagens no ambiente teatral. É neste contexto que a Companhia São Jorge de Variedades dá seus primeiros passos na cena teatral paulistana, participando de diversos festivais pelo Brasil, como o Palco Giratório¹¹ e o Festival de Curitiba (Fringe¹²).

Os artistas se formam num ambiente ideal para suas primeiras inquietações artísticas. Longe das exigências e especulações do mercado da arte, podem colocar em cena suas questões mais urgentes com liberdade de experimentação de discursos e de escolhas estéticas.

Escolas e cursos técnicos superiores de teatro sempre foram ponto de encontro entre artistas que se mobilizaram para a formação de grupos. (...) Seguindo essa iniciativa, muitas companhias teatrais dos anos 1990 tiveram suas origens nas universidades. Normalmente, jovens estudantes associados ou não aos seus professores de cursos superiores de Artes Cênicas, reúnem-se por afinidades para propor pesquisas de linguagem e experimentações de processos de criação. (FISCHER, 2012, p.53)

Fischer nos retrata de maneira clara o quanto a academia se tornou responsável pela constituição de muitos agrupamentos. Atualmente a Universidade tem sido um lugar de encontro e desenvolvimento de pensamento crítico tão intenso, que propicia a formação de grupos de alunos no desenvolvimento de algum tipo de pesquisa artística. Assim também funciona quando esses estudantes se aproximam de companhias renomadas com o mesmo histórico de formação.

Foi recorrente a mobilização dos próprios alunos em criar seus grupos não apenas por afinidades entre os integrantes ou para dar andamento em suas investigações teatrais, mas muitas vezes por causa da dificuldade de inserção individual no mercado de trabalho. Atualmente a opção mais conveniente para o aluno tem sido sair de seu curso de formação teatral associado a algum núcleo. (FISCHER, 2010, p.53)

da USP, incluindo os da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes. Ver na íntegra. (USP, 2013).

¹¹ O Palco Giratório é um festival realizado pelo SESC que promove a circulação de espetáculos por diversas cidades brasileiras. "Desde 1998, espetáculos de teatro, dança e circo circulam pelas capitais e cidades do interior, formando plateias e levando cultura pelo país. Por intermédio do Palco Giratório, o SESC promove o acesso a espetáculos de qualidade a um público amplo e diversificado e divulga o trabalho de profissionais provenientes de diversos estados brasileiros." (SESC, 2013).

¹² Fringe é uma mostra paralela ao Festival Internacional de Teatro de Curitiba, realizado anualmente. Os espetáculos que participam dessa mostra entram na programação oficial do festival e tem um espaço cedido para apresentação, além disso, não recebem nenhuma ajuda financeira.

A dificuldade de inserção no mercado profissional, como argumenta Fischer, também é um indício da necessidade de se formar coletivos e partilhar de pesquisas com os que já estão consolidados. Outro meio pelo qual os estudantes se aproximam de Companhias, é pela exigência imposta por muitos cursos de formação em Artes Cênicas de comprovação de horas de estágio prático, essa necessidade também é uma forma de se experienciar a vivência profissional e o desenvolvimento da pesquisa de um agrupamento artístico, estabelecendo assim possíveis parcerias futuras.

1.3 A Lei de Fomento e outras políticas públicas

O cenário teatral brasileiro, no que diz respeito ao modo de criação, organização e produção, vem se transformando desde o surgimento de novas leis de incentivo à cultura. Um sintoma dessa mudança é reconhecermos o aumento no número de grupos teatrais que vem acontecendo desde a década de 90. Essas transformações só tem sido possíveis graças à existência de políticas públicas que, apesar de não darem conta da demanda, interferem significativamente na produção teatral deste país.

Sabemos do disparate que é dissociar das artes cênicas sua inerência grupal. Desde a ágora grega, há 25 séculos, sua predestinação é soma de equipe: ator, diretor, cenógrafo, figurinista, desenhista de luz, técnico, produtor, etc. a relação com o público também é vital. Essa conjectura vem inserir à paisagem teatral brasileira, modificada significativamente com o fenômeno das práticas coletivas durante as décadas de 1990 e 2000. Centenas de núcleos surgem ou são revitalizados nos centros urbanos em consequência de políticas públicas mínimas para o segmento, fruto da mobilização de artistas. São grupos que, invariavelmente, realizam treinamento e pesquisa contínuos na preparação de ator, da cena, do texto e dos demais elementos constitutivos do espetáculo. A maioria mantém sede própria ou alugada, com sala ou galpão onde ensaia, se apresenta ou abre as portas para seminários e debates. (SANTOS, 2009, p.13).

A Companhia São Jorge é um exemplo de grupo que se enquadra na citação acima argumentada pelo pesquisador Milton Santos. O grupo surgiu nos anos noventa e tem sua criação baseada na pesquisa e uma produção com perfil político. Este se consolidou pela participação em movimentos de lutas por políticas públicas.

A partir dessas iniciativas, o *Movimento Arte Contra a Barbárie* surge no cenário paulistano no ano de 1999 e se torna um dos movimentos referência da classe teatral na luta por uma arte que seja pública, ou seja: composto por artistas e grupos teatrais que lutam contra a mercantilização da arte e contra a ideia da produção artística como produto de consumo, o movimento gera diversas discussões sobre o modo de se fazer e pensar a arte na cidade de São Paulo. Como resultado dos encontros, o movimento cria três manifestos e elabora a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹³.

Abaixo Mariana Senne, atriz da Companhia, reflete sobre a importância de Lei para o desenvolvimento de pesquisas e criações dos grupos teatrais:

Uma Lei que serve como paradigma, pois funciona sobre a ótica da continuidade da pesquisa teatral, tirando os artistas da eterna condição de catadores de migalha atrás de patrocínio, é uma lei que coloca o Estado como responsável pela produção cultural e devolve aos artistas a liberdade de trabalhar num pacto com a sociedade, e não com o mercado. (SENNE, 2003, p.7).

A aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo é um marco na história do teatro paulistano. Hoje com 11 anos de existência, o cenário é outro. Nota-se uma considerável mudança nessa atividade como, por exemplo, a ampliação do número de grupos com pesquisa continuada, aumentando significativamente a qualidade artística das produções; o crescimento no número de publicações e pesquisas acadêmicas; a criação de novos espaços de encenação; a ocupação de espaços alternativos e ruas; debates; a formação de um público mais participativo e crítico. Também é importante ressaltar a descentralização da cultura, possibilitando o acesso de pessoas de zonas periféricas da cidade com pouco ou nenhum recurso à arte.

Como a Companhia São Jorge, muitos outros grupos de teatro tiveram suas pesquisas consolidadas, fortalecendo a produção coletiva e abrindo espaços para

¹³ A Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo é uma lei que hoje fomenta financeiramente a pesquisa e produção de grupos com mais de dois anos de existência, a partir de dois editais públicos abertos durante o ano. Ver a íntegra da Lei disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>>

diversos artistas desenvolverem seus trabalhos. Por ser uma Lei que beneficia grupos que desenvolvem pesquisas continuadas, a Lei de Fomento ao Teatro tornou-se referência de incentivo público, sendo reconhecida e servindo como exemplo para a criação de outras semelhantes em diversos municípios do país.

A Companhia São Jorge integrou as discussões do *Arte Contra a Barbárie* e posteriormente foi contemplada pela primeira edição da Lei de Fomento com o projeto *As Bastianas*, sendo este o principal subsídio conquistado até então pelo grupo. De suas sete produções artísticas, quatro tiveram o incentivo como principal patrocínio. Além dessa Lei, outros tipos de recursos públicos também beneficiaram as produções da Companhia, como o PROAC¹⁴, O Prêmio Estímulo Flávio Rangel¹⁵ e o Prêmio Miriam Muniz¹⁶, fornecendo meios para fortalecer o trabalho do grupo.

A participação em movimentos de arte e política se tornou uma das características mais singulares dos grupos teatrais, pois entende-se a necessidade e a importância dos incentivos públicos em suas produções, sendo que esses coletivos de pesquisa artística não se encaixam no esquema de apoio à cultura através de redução fiscal, única forma de incentivo existente neste país até então. Desta forma, de maneira mais contundente, argumenta Fischer:

Diversos foram os motivos que geraram um movimento de revisão da política cultural no município de São Paulo. O primeiro e determinante deles foi a limitação imposta à realização teatral em se adequar ao sistema de apoio cultural baseado na dedução fiscal, que na verdade subverteu o princípio de investimento de recursos públicos para o benefício privado. Ou ainda pela produção teatral muito se restringir às iniciativas de órgãos como o Serviço Social do Comércio (SESC), o Serviço Social da Indústria (SESI) ou outras entidades que contemplavam também uma pequena parcela de trabalhadores do teatro. Nesse sentido, foi necessária uma ação coletiva entre o meio artístico paulistano e o poder público para determinar novas linhas de investimento cultural. (FISCHER, 2010, p. 59).

Com esse pensamento artístico e político instaurado no cenário teatral paulistano, abriu-se espaços para o aparecimento de outros projetos de apoio cultural. No ano de 2001, através de um edital de ocupação de espaços públicos, a Companhia São Jorge se instala por 18 meses no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

¹⁴ PROAC, Prêmio de Ação Cultural, concurso para a seleção de projetos culturais que receberam incentivo financeiro da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

¹⁵ Prêmio Estímulo Flávio Rangel, prêmio que visa o desenvolvimento de projetos artísticos no território nacional.

¹⁶ *Idem*

O projeto contemplado pelo edital recebeu o nome de *Harmonia na Diversidade* e foi desenvolvido em parceria com mais três grupos, sendo eles: Grupo Teatral Isla Madrasta, Cia Bonecos Urbanos e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A ocupação do Teatro de Arena proporcionou uma autogestão do equipamento administrada pelos grupos, com abertura para apresentações diversas, exposições, discussões, leituras e debates.

Reconhecemos que foi neste contexto que o grupo adquire autonomia, pois sai da Universidade em 2001 e passa a ser reconhecido pelo seu trabalho de pesquisa profissional no cenário paulistano e não mais como estudantes universitários.

Em 2002 estabelece parcerias com o CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) e com a UNE (União Nacional dos Estudantes)¹⁷, apresentando suas peças em mostras de circuito universitário e no Fórum Social Mundial¹⁸. Essas parcerias têm grande importância na forma de organização e identidade do grupo, abrindo o espaço de pensar a política como parceira da atividade artística.

A Companhia São Jorge se organiza de forma coletiva¹⁹ e as escolhas são decididas de forma democrática, onde a opinião de todos é discutida e avaliada antes de qualquer decisão. É composta essencialmente por atores, e isso faz com que até as funções administrativas sejam exercidas por todos. A pesquisa de *As Bastianas* inaugurou um novo momento onde as funções entraram numa espécie de rodízio, ou seja, a cada novo projeto os artistas diziam o que queriam fazer, desde atuar até cuidar da preparação corporal ou a cenografia do espetáculo. Hoje os integrantes do grupo se revezam em diversas funções, como direção de cena,

¹⁷ Une organiza o movimento estudantil no país, discutindo, debatendo lutando por questões políticas e sociais.

¹⁸ Fórum Social Mundial é um encontro anual que reúne pessoas de diversos países para discutir temas sobre os problemas do mundo de ordem social, política e humanitária.

¹⁹ “A criação coletiva surge com os conjuntos teatrais que, nas décadas de 1960 e 70, associam todos os elementos da encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio. (...) Entre os diversos métodos, existem certas características comuns à criação coletiva, principalmente no que diz respeito à motivação dos grupos alimentados pelas ideias do *teatro de vanguarda* e pela rebeldia contra os padrões estabelecidos, sejam eles sociais, estéticos ou morais. Do ponto de vista da linguagem, há em geral uma ênfase do corpo e da ação, originada no ponto de partida do processo criativo: o jogo entre os atores e a improvisação funciona como alfabeto com que o grupo escreve suas ideias”. (PAVIS, 2011: 1001-102).

direção de arte, direção de ator, preparação vocal, tesouraria etc, além de constantemente convidarem artistas parceiros para trabalhar em algum projeto específico.

O artista teatral, principalmente nas grandes capitais brasileiras nos dias atuais, tem um perfil político muito desenvolvido, pois os movimentos que surgiram nos últimos anos, fortalecendo consideravelmente o cenário de produções, tanto na forma de constituição dos grupos e organização coletiva, quanto no conteúdo que se coloca em cena.

1.4 As Variedades da Companhia São Jorge

Eleger um nome é, de alguma maneira, passar a existir no mundo, ter uma personalidade passando por uma escolha, um tanto quanto política, dependendo da forma que se estabelece. Neste caso, a democracia foi a forma de se nomear esse ajuntamento de estudantes universitários. Por maioria na votação, a Companhia se chama São Jorge em referência ao santo guerreiro que, em sua imagem, é representado montado em um cavalo, carregando uma lança em punho com a qual domina um dragão. Uma menção ao nome parece se encaixar poeticamente em uma realidade que exige dos que exercem a profissão de artista, uma postura de quase heroísmo, ilustrada perfeitamente pela imagem de um homem que transcende sua constituição para enfrentar tal animal, ou qualquer perigo sobre-humano que por ventura apareça no exercício desse ofício.

Mas por que as Variedades? O *Teatro de Variedades* é um gênero de teatro característico onde os espetáculos compõem diversos números artísticos, performances, cenas aleatórias sem texto ou sem ligação, canções, músicas diversas etc., onde as intervenções apresentadas para o público não seguem nenhuma ordem ou relação entre si. Ganhou esse nome por serem geralmente apresentados no *Théâtre des Variétés*, em Paris em 1870, recebendo influências do *Vaudeville* americano. No Brasil, o *Teatro de Revista*²⁰ contém algumas dessas

²⁰ "Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas criaturas, com o objetivo

características, também encontradas no *music-hall* americano, como comenta Fernando Mencarelli:

O music-hall se originou como teatro de variedades: exibição sucessiva de fenômenos, ginastas, comicos, mágicos, pantomimas, marionetes, acrobatas, atletas, palhaços, animais amestrados e selvagens, cantores, dançarinos e tudo o mais que não tinha espaço no teatro "sério". É um herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos. (MENCARELLI, 1999, p.123).

A Companhia São Jorge não produz espetáculos essencialmente ligados a este estilo teatral. Suas produções misturam linguagens artísticas e a liberdade de criação em poder passear por diversos conceitos, brincando e experimentando elementos colocados em cena, é o viés de semelhança com esse gênero teatral.

Variar faz parte do propósito, sendo assim, as variedades da São Jorge podem ser argumentadas com maior propriedade no que diz respeito aos espaços escolhidos para suas encenações que, conforme veremos adiante, foi explorando e radicalizando a cada montagem as experimentações em lugares alternativos e não convencionais. Também pode-se destacar o olhar para a relação com o espectador que, assim como os espaços, foi se alterando ao longo do percurso da história do grupo. Essa pluralidade de linguagens na construção da cena, nos conceitos e no desenvolvimento de uma dramaturgia processual e aberta, apareceram com bastante força em *Barafonda*. Este espetáculo tem um caráter performático e carrega consigo alguns traços do teatro de variedades, como a exibição de cenas em pequenos praticáveis espalhados pela rua, o caráter festivo e invasivo das cenas e a exibição de muitos elementos ao mesmo tempo.

Desde suas primeiras criações cênicas, o grupo sempre explorou a investigação de referências quando se trata da construção da dramaturgia de seus espetáculos. No início, as montagens até partiam de um texto dramático pronto, mas com o amadurecimento nas escolhas, os textos, ao longo do tempo, foram tomando

de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente da atualidade.

Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo sentido; a rapidez do ritmo. Esta última é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso" (PAVIS, 2006, p. 270).

caráter de construção processual e coletiva. Atualmente, mesmo quando a pesquisa parte de uma dramaturgia literária pronta, outras referências são agregadas ao processo dramático como parte da encenação, seja com texto, figurino, cenário, adereço, imagem, gestos, música, movimento corporal ou apenas inspiração.

No repertório da Companhia encontramos diversas referências às interferências somadas ao processo. Esse modo de produzir aparece com maior propriedade em *Barafonda*, como veremos adiante.

Essa pesquisa tem a intenção de analisar a criação da Companhia, se dedicando ao gesto criativo, que neste caso, será focado no espetáculo *Barafonda* para entender as intervenções do ambiente como dispositivo dramático da encenação. Mais adiante aprofundaremos essas questões, explicando através de uma análise, a existência de um sistema na construção do espetáculo apresentando os procedimentos de criação, com o olhar voltado para o ator em cena.

1.5 Trajetória Artística

Com quinze anos de existência, a Cia São Jorge de Variedades tem hoje uma longa e sólida trajetória artística e um conjunto de sete espetáculos. Voltando o olhar para a criação da dramaturgia e das relações com o ambiente de cena e a exploração de espaços, apresentaremos a trajetória da Companhia a partir de seus espetáculos teatrais. Propomos uma análise através de dois recortes que sinalizam o percurso das peças criadas, por considerarmos estes divisores na pesquisa estética e conceitual do grupo.

1.5.1 Movimento Um

Nesse primeiro movimento, expomos um breve resumo das três primeiras montagens da Companhia, onde ainda se experimentava buscando um perfil para o grupo. É importante ressaltar que o material de pesquisa levantado sobre essa época foi bastante escasso, tendo eu participado somente da remontagem de uma das peças, por isso não foi possível o relato partindo de experiências próprias.

Também por este motivo as descrições serão sucintas, com foco na dramaturgia e nos espaços escolhidos de encenação.

1.5.1.1 *Pedro, o Cru*

Escrita por Antonio Patrício²¹, autor português do início do século XX, a peça narra a história do Rei Pedro I e sua amante Inês de Castro. Por motivos políticos, Inês é assassinada com ordens do pai do Rei. Depois de sete anos e contrariando as ordens de seu pai, Pedro executa os assassinos, exuma o cadáver da amada, coroa-a Rainha de Portugal, e obriga o povo a beijar-lhe a mão.

Pedro o Cru, teve duas versões montadas pela Companhia: A original²², em 1998, e uma remontagem, em 2005. Em ambas trabalhou-se o texto com total liberdade, com enxertos, de músicas, imagens e de seu olhar crítico sobre questões de poder, amor e morte, motes principais da história de Antonio Patrício.

Na montagem original, preocupou-se bastante com a figura do Rei Pedro e de sua história trágica de amor. A segunda versão ganhou um tom mais crítico e distanciado, potencializando questões políticas e culturais como a colonização portuguesa, onde a figura do Rei acabou ganhando um viés mais manipulador, autoritário e egoísta.

O espetáculo tem limpeza de luz, marcações precisas e é feito em palco italiano. Utiliza-se de recursos épicos como o ator/narrador que, em vários momentos, ressalta fatos ou dá a opinião sobre a história e os personagens. Existe uma cuidadosa ambientação sonora feita ao vivo, característica da São Jorge. (KLEIN, 2010, p.06).

A postura do ator, na Companhia São Jorge desde sua criação, como exemplifica Klein, é também de um narrador que através de recursos épicos levanta questões na encenação. A música, ora tocada ao vivo, ora em playbacks, surge também como um componente narrativo auxiliando no desenvolver da história.

²¹ Antonio Patrício (1878 – 1930), escritor, poeta e diplomata português. Tem o amor como um de seus temas prediletos, sua escrita é baseada na sensibilidade e no rigor. Cultivou o simbolismo, o decadentismo e o saudosismo, tendo sido colaborador das revistas *Águia* e *Atlântida*.

²² A primeira montagem de *Pedro o Cru* foi contemplada com o Prêmio Nascente USP, o que possibilitou a Companhia, um aprimoramento na produção e pesquisa do espetáculo.

Na remontagem do espetáculo, nota-se o uso de artifícios do Teatro Convencional²³ como, iluminação desenhada, cenas minuciosamente marcadas, encenação em palco italiano etc., opções um pouco diferentes do que se verá nas produções atuais da Companhia.

Pensando em espaços de encenação, *Pedro, O Cru* em sua remontagem, usou o tradicional palco italiano, mesmo assim a proximidade na relação com o espectador e a exploração de espaços alternativos em algumas cenas, já apareciam como uma inquietação dos atores. Na cena final, por exemplo, o público era colocado em cena como representantes do povo português e se viam convidados a beijar a mão da rainha morta.

E em *Pedro o Crú*, ou seja, desde sempre, já acontece o rompimento da quarta parede. Na primeira versão a plateia é invadida pelo Bobo, na segunda versão, pós-*Bastianas*, os espectadores são convidados a seguir no cortejo real e participarem do beija-mão assumindo o papel de povo português sujeitado pelo monarca tirano. (...) A famosa quarta parede seria banida dos espetáculos vindouros. A exploração do espaço cênico ampliada e um desejo irresistível de aproximação com o público se intensificaria. (KLEIN, 2010, p. 07)

Aqui já se nota uma vontade de envolver o espectador na cena, colocando-o, de uma maneira mais sutil, numa posição de atuante, onde ele é convidado a integrar a cena compondo um coro de cidadãos em conjunto com os atores.

A dramaturgia do espetáculo é baseada em um texto literário, um sistema fechado, onde o espetáculo se desenvolve sem interferências radicais do ambiente no momento da encenação. Apesar dessa característica, a cena final envolve o espectador, pois sendo o teatro, uma das manifestações artísticas onde o acontecimento é único, a cada apresentação, o olhar se expande para uma participação mais efetiva do público.

1.5.1.2 *Um Credor da Fazenda Nacional*

²³ O uso do termo Teatro Convencional é de livre associação, no sentido de ser uma montagem com escolhas estéticas de um teatro clássico, com o uso do palco italiano como espaço de encenação, a existência da quarta parede, o acesso de um público de classes mais abastadas financeiramente etc.

Peça teatral escrita por Qorpo-Santo²⁴ foi a segunda montagem da Companhia ainda dentro do Campus da Universidade. *Um Credor* narra a história de José Joaquim de Campos Leão, cidadão brasileiro que tenta receber em vão um dinheiro do governo e se perde nas burocracias do Estado, sofrendo diversas formas de violências. Com essa montagem, a Companhia se lança para fora dos muros universitários, circulando por diversas cidades do país.

Nesse espetáculo investiga-se uma forma de intervenção cênica. Este é desenvolvido em uma proposta de itinerância pelo espaço. Propondo pequenas instalações como ambiente para cada uma das cenas, levando o espectador a caminhar por estas, acompanhando e participando da narrativa.

Esse ambiente proposto é como um sistema, cada instalação cênica funciona como um agregado do todo, como uma sala de repartição está para um prédio público. Assim o espectador, de uma instalação a outra, é um atuante da cena, um cidadão contribuinte como o próprio personagem principal, com cenas onde a participação do espectador é fundamental para a continuidade do espetáculo.

A dramaturgia de *Um Credor* é fragmentada por natureza, os textos de Qorpo Santo, em sua maioria são compostos por fragmentos ou são obras inacabadas, lembrando que o autor escreveu toda sua obra num período de seis meses, enquanto esteve internado num Manicômio para tratar de sua enfermidade mental. A encenação em diálogo com o texto abria espaços para a manifestação deste “cidadão-contribuinte-espectador”. A participação do público faz parte do roteiro, é uma intervenção prevista, distinta das que ocorrerão nas montagens do Movimento Dois.

1.5.1.3 *Biedermann e os Incendiários*

²⁴ José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo (1829-1883) é um dos autores brasileiros mais conhecidos e admirados. Natural de uma província em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, foi considerado como louco e viveu parte da vida num manicômio, onde produziu maior parte de sua obra. É considerado por alguns teóricos como um dos precursores do Teatro do Absurdo.

Em 2001, começam as investigações do que viria a ser a terceira peça da Companhia, *Biedermann e os Incendiários*²⁵, de Max Frisch²⁶. A peça, com alto teor político, tem como personagem central Cândido Biedermann, um típico jovem burguês, conservador, acostumado a vida rotineira, sem grandes planos de mudança. Questionado sobre sua postura frente à vida, decide caridosamente hospedar dois incendiários no sótão de sua casa, no momento onde a cidade encontra-se abalada por incêndios misteriosos.

Em *Biedermann* a encenação acontece numa semi-arena, ou seja, o palco tem uma abertura de boca de cena muito maior, um semicírculo. Essa configuração de espaço de cena, faz com que o espectador seja colocado numa situação muito íntima, numa proximidade muito maior com o que está sendo apresentado no palco. Ele é convocado para participar da cena questionando a postura dos personagens em paralelo com sua própria vida.

Esteticamente a peça explora e utiliza sem pudores recursos do teatro épico. Um musical no qual o espaço é uma arena bem intimista e o espectador é „convidado“ à casa do casal Biedermann, onde todos podem se olhar e se observar de perto. Desse modo, enxergar as cruéis contradições causadas pelas diferenças de classe social, a alienação e barbárie que provém disso em nossa sociedade. (KLEIN, 2012, p.13)

Características do Teatro Épico²⁷ são muito exploradas, dando à montagem um tom bastante político. Tais métodos foram apropriados com tanta intensidade pelos atores da Companhia na montagem de *Biedermann* que, em uma determinada apresentação na periferia da cidade de São Paulo, levou um espectador a invadir o palco se convidando a participar da cena de um jantar, onde os personagens comem um pato assado e bebem vinho. Esse espectador, de alguma maneira, se viu como um cidadão reprimido, com vontade de confraternizar com outros, pois na cena, o burguês aparece como opressor oferecendo um jantar para o incendiário reprimido. Os papéis ficam borrados e a identificação com a situação exposta na cena é evidente como se fosse um recorte de nossa sociedade.

²⁵ O projeto de montagem de *Biedermann e os Incendiários* foi contemplado pelo Prêmio Estímulo Flávio Rangel em 2001.

²⁶ FRISCH, Max Rudolf (1911 – 1991) Arquiteto e escritor suíço do pós-guerra, teve influências do existencialismo e de Bertolt Brecht.

²⁷ Teatro Épico, prática e estilo de representação que ultrapassam a dramática clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular. (...)O teatro épico explora a intervenção de um narrador, um ponto de vista sobre a história e sobre a encenação. (PAVIS, 2011, 130).

evidente como se fosse um recorte de nossa sociedade.

Essa pode ser entendida como a montagem da Companhia onde a interação com o espectador é dada em outro lugar. A dramaturgia de *Biedermann* é mais fechada, ou seja, é um roteiro baseado no texto de Max Frisch, há um espaço mais controlado para as intervenções do ambiente. A participação do espectador como atuante se dá através da reflexão, que mesmo corporalmente distante, é chamado a participar da cena refletindo sobre as provocações ali colocadas.

1.5.1.4 Reflexão sobre o Movimento Um

O Movimento Um se trata de uma primeira fase na trajetória da Companhia, onde a mesma ainda se encontrava em formação. As três montagens supracitadas são as primeiras experimentações cênicas do grupo onde duas delas são realizadas com o suporte técnico da Universidade, tanto através de auxílio financeiro quanto de estrutura física. Não à toa, essa fase se caracteriza pelos experimentos mais livres, as encenações são respectivamente apresentadas em palco italiano, instalações em espaço alternativo e semiarena. Isso representa essa fase de experimentação na busca por uma linguagem em que o grupo se caracterize.

E por fim, talvez o que seja determinante até os dias de hoje para o grupo, percebemos o desejo de estabelecer uma comunicação franca com o espectador, de ser humano para ser humano, transformando o espetáculo em um acontecimento que se realiza e se reinventa a cada novo encontro com o público. (KLEIN, 2010, p.15)

Essa proximidade de relação com o espectador, que ao longo dos processos das primeiras montagens foi visitado de diversas formas, assim como a exploração de espaços, viria a se tornar uma característica singular do grupo. Também a forma de criar a dramaturgia para cada espetáculo, permitindo uma mistura de referências numa construção processual, começava a ser apontada.

É no final desta que novos membros são agregados ao coletivo, durante o processo de montagem de *Biedermann e os Incendiários*. Também as parcerias com outros artistas que fizeram parte da história do grupo começam a ser estabelecidas.

1.5.2 Movimento Dois

O Movimento Dois se instaura com o início da pesquisa de *As Bastianas* no ano de 2002. Consideramos aqui, o momento em que a Companhia São Jorge de Variedades propõe um deslocamento em relação ao entendimento teatral produzido antes, pois identificamos nessa fase, uma radicalidade na ocupação de espaços alternativos de encenação e um maior envolvimento e participação do público na cena. As peças serão apresentadas com mais detalhes por serem narradas a partir da experiência da própria pesquisadora como artista envolvida nos processos de criação e, também para abrir espaços de diálogo com as questões discutidas nessa pesquisa.

1.5.2.1 *As Bastianas*

Depois de muito desarmar as ocas do tanto que vagamos sem direito de assentamento, com prejuízo de bolso na alma rendida ao cão dos infernos – válida aqui de satãimobiliárias, e todo aquele que é funcionário desse tipo de perversidade – vexamo de bastar com essa escravidão e ganhamos oca própria. Embora também a custo. Tinha um número de prestações mensais que foram da minha infância a minha adolescência. Gero Camilo

O processo de investigação da peça teve início quando a Companhia ainda ocupava o Teatro de Arena, sendo o projeto posteriormente contemplado pela primeira edição da Lei Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. *As Bastianas*, com direção de Luís Marmorá é a quarta montagem da Companhia, baseada em alguns contos do livro *A Macaúba da Terra*, de Gero Camilo²⁸, todos ambientados no cenário do sertão cearense. De cunho altamente popular, a pesquisa do espetáculo se baseou em tradições culturais, fazendo uso

²⁸ CAMILO, Gero (1970). Ator, poeta, cantor e dramaturgo, nasceu em Fortaleza e transferiu-se para São Paulo para estudar teatro na Escola de Arte Dramática, da USP. Hoje é uma importante personalidade no cenário artístico brasileiro, com memoráveis atuações no teatro, cinema e televisão.

principalmente das tradições religiosas da cultura afro-brasileira e da cultura lorubá²⁹.

Um dos pilares da construção dramatúrgica foram os mitos africanos, cujos personagens são conhecidos como orixás, entidades relacionadas com as forças da natureza. Cada uma das atrizes envolvidas no processo de criação do espetáculo tinha como base de inspiração para seu personagem um orixá específico. Foram escolhidas as entidades femininas Oxum, Iemanjá, Iansã, Obá, Ewá, e duas entidades masculinas, Exú e Oxalá³⁰. Muitos pontos ou músicas de saudação eram cantados na encenação, assim como o figurino e objetos de cena eram característicos de cada entidade. Em paralelo aos mitos lorubá, outras referências religiosas apareciam com força na encenação, como: cantigas, rezas, simpatias, imagens de santos, referências folclóricas encontradas também na formação cultural do Brasil.

No início, *As Bastianas*, narra a história da formação de um povoado no sertão cearense, a inauguração de uma comunidade de pequenas casas populares. Assim, é possível se fazer um paralelo com a mistura característica da formação cultural do nosso país, uma cultura mestiça, como exemplifica Amálio Pinheiro:

(...) a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente à instâncias autorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (PINHEIRO, 2007, p.10).

²⁹ Cultura lorubá, originária de um povoado do Antigo Egito, que sob tutela de um guerreiro chamado Odudua, fogem e se instalam na região da Nigéria e Benin na África.

³⁰ Oxum protege as mulheres grávidas, o parto e as crianças até cinco anos. É representada pelo ouro. Cor: amarelo. Elemento: água doce e cachoeiras; Iemanjá representa a mãe de todos (...) governa as crianças dos cinco anos até os quinze. Cor: azul. Elemento: água do mar; Iansã é o raio, a tempestade, o fogo. Cor: marrom. Elemento: vento; Obá, dona das instituições e dos casamentos estáveis, protetora da família e da cozinha. Cor: vermelho. Elemento: fogo; Ewá responsável pelo transe, inspiradores das artes em geral. É o céu quando ele está cor-de-rosa, daí vem sua cor. Elemento: chuva; Exú domina os mercados e as comunicações (...) faz a ponte entre as entidades e os homens. Cor: índigo e vermelho. Elemento: fogo; (KLEIN, 2010, p.23-25) e Oxalá o pai de todos os orixás. Cor: branca.

A montagem de *As Bastianas* passa a ser um marco na trajetória da Companhia, pois, como era proposto no projeto original, a pesquisa seria desenvolvida durante a ocupação de um albergue para moradores de rua³¹. O processo de criação do espetáculo começa a ser desenvolvido na relação de troca com os moradores desse lugar, em sua maioria migrantes de diversas regiões do país, principalmente vindos de cidades do norte e nordeste.

A exploração de espaços alternativos de encenação e a dramaturgia fragmentada começam aparecer com bastante força. Tendo como base a obra de Camilo, a peça foi se constituindo de forma processual, se misturando com a realidade do lugar. A encenação acontecia num trajeto que caminhava pelas instalações do albergue e a participação dos moradores dava um brilho especial ao espetáculo, ora magicamente poético, ora extremamente realista. Talvez por ser uma criação basicamente narrativa e ter um texto fragmentado, o espetáculo abria muitos espaços para a manifestação do espectador, sendo ele morador do albergue ou uma pessoa vinda de fora do equipamento, da sociedade em geral. O que acontecia durante a encenação era algo valioso: neste encontro, nesta celebração artística, os seres humanos se misturavam, independentemente das divisões de classe, às quais são submetidos pelo sistema social.

Por mais que o cotidiano do albergue fosse um lugar de muita dificuldade, pobreza e doença, ainda assim, a atmosfera propiciada pela arte, fazia com que os corpos compartilhassem informações e construíssem um ambiente poético sugerido pela obra. Durante a encenação, outra relação tempo/espaço era experimentada, não deixando de lado as diferenças entre as classes e os problemas sociais, mas criando-se um lugar onde sonhar era permitido, onde a imaginação abria espaços de poesia naquela realidade. A dureza do equipamento público e todos os seus problemas rotineiros ficavam em suspenso e até depois da peça terminada, as sensações ali vividas ainda reverberam nos corpos.

³¹ Em meados de 2002 a Companhia São Jorge ocupa o Albergue Canindé e no ano 2004 realiza uma temporada do espetáculo no Projeto Oficina Boracéa. Albergues são equipamentos públicos para o abrigo de pessoas em situação de rua, no caso do Canindé, também abrigava migrantes de diversas regiões do país, hospedados para tratamento médico. O Projeto Oficina Boracéa, era um albergue modelo, inaugurado no final de 2003, onde diversas ONGs ofereciam oficinas para os moradores, como padaria, lavanderia, reciclagem, etc.

O espectador que sai do albergue, de volta para a cidade-espetáculo, talvez reaja diante do lirismo encarnado da cena. Atravessar o albergue, moradia provisória de figuras irreduzíveis à paisagem, causa desconforto – esse talvez o cerne da cena. Não porque seu objetivo fosse produzir desconforto na recepção, mas porque é, antes de mais nada, esse material da cena: desconforto de artistas engajados na experiência imediata da qual vêem precipitar seu cordel. (RAMOS, 2005, p.22)

Muitas perguntas e questionamentos vinham depois de cada apresentação. As discussões entre os integrantes do grupo sempre caminhavam para reflexões, como: o que se estava propondo com aquilo? Até que ponto se interferia na vida daquelas pessoas? Onde ficava a arte?

Após uma apresentação de *As Bastianas*, onde um morador do albergue, conhecido como Sr. Cardoso, questionou a presença dos atores naquele espaço, dizendo que “a cultura estava tirando o feijão do arroz dele”, identificamos alguns destes questionamentos ressaltados pela atriz Mariana Senne e pelo diretor do espetáculo Luís Mármora: “O nosso objetivo é revelar o espaço com as pessoas. É o que está acontecendo? Estamos maquiando a realidade com uma encenação ilusionista? Nossa visão é conciliatória?” (SENNE, 2003, p.03). Os questionamentos são sobre a presença do público dentro dos domínios do Albergue, o quanto a relação dos moradores e a presença das pessoas da sociedade em geral se tornaram um dos acontecimentos da peça. “Parei na questão do ilusionismo. Não acho que é assim. Talvez então a gente tenha que retomar outros espaços como, por exemplo, o outro refeitório. (MÁRMORA, 2003, p.03).”.

A peça deveria então servir como denuncia daquela situação de vida? Ou como se fosse um tour pelas dependências do equipamento? Os incômodos sobre as escolhas e sobre o que acontecia ali acompanharam a temporada. Isso fez com que o grupo sempre tentasse encontrar saídas e permitisse a livre manifestação durante a peça.

Estamos falando para dois públicos. Para os albergados, é maravilhosa a transformação do espaço. Para o público de fora talvez não seja tão bom. O que significa fazer uma mesma peça para dois públicos diferentes? (SENNE, 2003, p.03).

Assim, com todos estes questionamentos, foi se criando uma singularidade para o grupo. As próximas montagens não mais seriam para salas de formato mais

convencional, ou palco italiano. Aqui a pesquisa por espaços alternativos e a mistura de outras linguagens artísticas começa a se tornar um perfil da Companhia. Também a troca de informações entre os corpos em cena e a participação direta da plateia são mais exploradas.

A experiência vivida em *As Bastianas* despertou nos corpos dos atores em cena estratégias de sobrevivência peculiares para aquele espaço, ou seja, a dramaturgia começava a abrir brechas para manifestações que pudessem ocorrer durante a encenação. Estas dramaturgias, por mais que fossem baseadas em textos literários, não mais seriam entendidas como um sistema fechado, e sim um sistema que estabelece trocas com o meio em algum nível, um sistema semi-aberto.

1.5.2.2 *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*

*Finca São Jorge essa espada no meu peito
Sou Dom Quixote de La Mancha, o mundo inteiro
Azul e branco, arco-íris de guerreiro
Mata o dragão e dá meu nome verdadeiro
Tu és bem forte, oh tão nobre cavaleiro
Tens o teu nome conhecido no mundo inteiro
Sigo contigo, sonhador, nós dois guerreiros
Nós somos Jorges e Quixotes brasileiros.*

(Walter Machado e Georgette Fadel)

Após a criação de *As Bastianas*, a Companhia São Jorge, que até então vinha num fluxo de produções, resolveu fazer uma pausa em suas criações. Uma espécie de crise se instaurou. Toda a ousadia experimentada na última montagem deixou o grupo um pouco sem rumo. O que seria da Companhia pós *Bastianas*? Para onde ir? Que caminhos seguir? Muitas perguntas e nenhuma resposta que fosse realmente contundente. Foi nessa época que decidiu-se pela remontagem de *Pedro o Crú* para uma temporada de apresentações de seu repertório de peças. Foi uma pausa para voltar o olhar para si, fazer uma autoanálise buscando entender as escolhas que tinham feito até então, afim de rerepresentar, numa sequência cronológica, as suas criações.

O diálogo com espaços alternativos de encenação, passa a ser uma das características do grupo, e nesse lugar, a cidade invade a percepção dos corpos dos atores e surge a vontade em realizar um espetáculo que estabeleça uma troca com a rua. Assim, em 2007, a Companhia São Jorge de Variedades desenvolve sua linguagem de teatro de rua. O resultado deste processo é a montagem de *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*. Baseado no livro *Dom Quixote De La Mancha*, de Miguel de Cervantes³², a peça retrata a saga do cavaleiro andante pela cidade de São Paulo que se encontra com São Jorge, o Santo Guerreiro.

O Santo Guerreiro narra a história de uma companhia de teatro que caminha há séculos em busca do mar, chega à metrópole e nesse imenso mar de concreto e cinza se instala para contar a história de Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Durante a narrativa, Dulcinéia, a amada idealizada do herói e por quem ele luta, é representada pela cidade de São Paulo que, como num desfile de escola de samba, vai sendo apresentada em alas para o cavaleiro. Desiludido com as peculiaridades das leis que regem sua amada, o fidalgo perdido entra em atrito com seus próprios ideais e resolve desistir da caminhada e da vida de cavaleiro andante. Neste momento, Sancho Pança, seu fiel escudeiro transforma-se em São Jorge Guerreiro na tentativa de mostrar para o cavaleiro que existem outras possibilidades de caminho. Ele se faz representante dos coletivos de arte na cidade, mensageiros de esperança e força.

Uma arena se formava nas ruas ou praças, onde a montagem seria encenada e o público se acomodava ao redor. A peça acontecia num diálogo direto com a cidade, não só por ser encenada em espaço aberto, mas pela própria história, já que a amada idealizada pelo herói era a própria metrópole.

A proposta da dramaturgia era um roteiro fragmentado e semi-aberto que abria espaço para este diálogo com a cidade. Por conta disto a arena foi escolhida como o formato de palco, pois convidava o espectador a ver a história de perto, levando-o à identificação com as questões colocadas em cena. O que se via eram intervenções acontecendo o tempo todo, principalmente na apresentação das alas

³² CERVANTES, Miguel (1547-1616). Poeta, novelista e dramaturgo, considerado um dos maiores escritores da literatura espanhola.

representando a cidade e na desistência do herói. Nestes momentos, a identificação dos espectadores com as questões colocadas em cena, era tamanha que fazia com que alguns entrassem no coro e atuassem. Algumas dessas participações foram memoráveis provocando questões que deram origem às primeiras reflexões presentes nessa pesquisa.

Como ilustração, descreveremos resumidamente duas intervenções do público que ficaram registradas nas memórias de quem assistiu e poderiam, se tivesse existido espaço e abertura suficiente dos artistas em cena, ter mudado os rumos da história:

Exemplo 1: Uma mulher, aparentemente moradora de rua, assiste a encenação. O tempo todo ela faz comentários sobre o que está se passando na peça, opinando sobre as questões ali levantadas. Ela tem uma voz potente e muita presença de cena, de modo a se tornar um foco de atenção para quem está assistindo a peça. De repente, não controlando sua indignação com a desistência do herói, ela entra efetivamente na cena. Quixote está desiludido. Os problemas de sua amada são gigantes. Não há mais espaço para o sonho, o efêmero, a poesia, a esperança. Tudo é concreto e cinza. Num surto de loucura, o cavaleiro se joga ao chão e diz não encontrar mais nenhum caminho por isso vai desistir. Neste momento, a moradora de rua, pega a lança do herói e aponta para o corpo dele estendido no chão, e diz: “Eu sou a sua Dulcinéia. Estou mais morena por conta do sol. E agora Dom Quixote?” Um silêncio se instaura e então ela o obriga a se levantar. Juntos seguem em busca de novos caminhos.

Exemplo 2: Nesse mesmo momento da peça, onde o herói desiste da caminhada, um senhor chama a atenção de todos pelo som de seu choro. Ele, em meio a lágrimas e soluços pede encarecidamente que Dom Quixote não desista de lutar, que acredite que a vida ainda tem solução, que precisamos continuar sonhando, precisamos ter esperança.

Em momentos como estes, a Praça da República, localizada no centro da cidade de São Paulo, local onde a peça ficou em cartaz por duas longas temporadas, ficava tomada por um silêncio, deixando um ar de suspensão na

loucura cotidiana daquele lugar. Um dos motes da história era provocar uma reflexão sobre a figura do herói nos dias de hoje. Durante a desistência do cavaleiro, a manifestação das pessoas era sempre fervorosa com pedidos para que ele continuasse acreditando na humanidade.

Essas intervenções nos levam a acreditar, por mais que as épocas sejam outras e a quantidade de informações que recebemos seja muito grande, que a figura do herói se faz necessária, como uma necessidade de acreditar em alguém com habilidades superiores para nos proteger, alguém que não irá fraquejar perante os obstáculos da vida.

O Santo Guerreiro talvez tenha apontado caminhos que seriam percorridos com maior propriedade pela Companhia posteriormente. Aqui se explorou as praças do centro da cidade de São Paulo como espaço de apresentação e ensaios. O coro, escolhido como linguagem na encenação, abriu as portas para artistas de fora trocarem experiências com os integrantes da Companhia.

É aqui que a rua surge como possível ambiente de encenação na história das montagens da Companhia. O diálogo com a cidade, onde o uso do espaço aberto possibilita uma maior troca de informações entre a história do espetáculo e o ambiente, passa pelo corpo do ator em cena permitindo intervenções do público. Essa maneira de fazer teatro será radicalmente explorada em *Barafonda*.

Foi durante o processo de montagem e as temporadas de apresentações de *O Santo Guerreiro* que as questões ligadas à essa dissertação, enquanto disparadores, apareceram com intensidade. Enquanto artista em cena, não era possível entender porque as interferências, decorrentes da encenação, não poderiam fazer parte da história e porque o roteiro não era alterado de acordo com essas intervenções. Muitas perguntas como: Por que não mudar o rumo da peça a partir de tal intervenção? Por que precisamos levar a história para o final que ensaiamos? Por que não se pode delegar o ofício da atuação para uma pessoa do público que decidiu entrar na peça? Para responder tamanhas inquietações seria necessário uma outra montagem a se explorar um pouco mais antes de se alcançar o que a companhia estava ansiando. *O Santo Guerreiro* não era a peça que traria

tais respostas. Sua função era a de levantar questões apenas e, talvez, nem fosse o momento propício para se provocar tamanhas discussões. Essa pesquisa começava a nascer dessas inquietações em cena, mas seria preciso maturar as ideias em outra montagem antes de encontrar supostas respostas aqui posteriormente argumentadas.

1.5.2.3 Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer

A revolução começa como um passeio.
Heiner Müller

Ancorados pela obra de Heiner Müller³³, as investigações da Companhia resultaram na sexta montagem *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer*. O espetáculo começa propondo um passeio pelo quarteirão da Barra Funda, onde cartazes e faixas são distribuídos, atrapalhando a ordem e incitando uma possível revolução, em pleno meio dia de uma sexta-feira. Após o passeio pelo quarteirão do bairro, o público é convidado a entrar na “*Casa de São Jorge*” sede do grupo, onde se realiza grande parte da encenação.

O espaço está caracterizado como se fosse o porão de uma casa ou um “apartamento Gaiola³⁴”, pois as paredes do cenário são feitas de telas de arame e madeira fazendo referência a uma espécie de prisão, um viveiro. O público assiste a encenação sentado em sofás posicionados como plateia. Estes podem ser entendidos como um apartamento vizinho, uma sala de onde se vê, pela janela, o que se passa na sala da casa ao lado. O cenário é composto por um excesso de coisas, tais como: roupas penduradas, livros, um sofá, um banheiro improvisado, um fogão, uma geladeira, um teclado e ao fundo imãs de geladeira com imagens de personalidades da história em geral. O espetáculo tem, pelo menos, três movimentos, onde o cenário, as figuras, os figurinos, as músicas se alteram completamente de acordo com a época, passando por movimentos como: guerra,

³³ MULLER, Heiner (1959-1995). Dramaturgo e escritor alemão. É considerado discípulo e seguidor da obra de Bertolt Brecht.

³⁴ Definição da própria Companhia, especificando como se entende o cenário de *Quem não sabe*.

revoluções políticas e sociais, nos levando a refletir sobre a postura que exercemos frente à sociedade de nossa época e frente à humanidade.

A mistura de elementos que compõem o cenário e o espaço na construção da obra, fazem com que ela seja entendida como uma encenação de caráter híbrido, como melhor exemplifica abaixo Bernd *apud* Schüler:

Como exigir pureza do que nasceu impuro étnica e literariamente? Ora, a pureza, desde as ideias platônicas, perece de sua imobilidade. A renovação vem das sombras, da margem, do mundo em movimento, de discursos rebeldes à gramática e à lógica. O híbrido mistura cores, ideias e textos sem anulá-los. (SCHÜLER *apud* BERND, 2004, p.100).

Se analisarmos a dramaturgia de *Quem Não Sabe* à luz da citação acima, podemos afirmar que se trata de uma dramaturgia híbrida, desenvolvida como uma imensa colagem de muitos fragmentos, textos e autores diversos, muitas referências em momentos diferentes da história da evolução humana, de revoluções políticas, guerras, movimentos alternativos, passando por épocas diversas até chegar nos dias atuais. Essa híbrididade faz com que a dramaturgia dialogue com o conjunto de informações disponíveis no repertório de cada espectador. Desta maneira, estes indivíduos podem juntar os fragmentos da narrativa como melhor lhes convier.

Este espetáculo usa-se de uma dramaturgia aberta, cheia de lacunas e metáforas, como também é a obra do próprio Heiner Müller. A mistura, ou o uso de elementos diversos é um de seus diferenciais, pois é, sem dúvida, a pesquisa onde a Companhia se permitiu uma ousadia muito maior em relação aos padrões conhecidos do universo do teatro. Abrindo-se para outras formas de manifestação artística, como a *Performance* e a *Intervenção Urbana*, a relação do ator com o personagem também se altera. Aqui o ator está em cena para discutir algo. Mais do que vivendo um personagem, ele está em cena como uma *persona*, uma espécie de tipo que passeia pela própria identidade do ator. É uma junção de referências, uma hibridação, como exemplifica Bernd abaixo:

Os termos híbrido e hibridação vêm sendo utilizados, sobretudo pela crítica pós-moderna, preferencialmente os termos mestiçagem ou sincretismo, pois, segundo Garcia Canclini (1989, p. 14-5), mestiçagem estaria principalmente associado à mistura de raças, no sentido, portanto, de miscigenação, enquanto sincretismo à mistura de diferentes credos

religiosos. Assim, hibridação seria a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais. (BERND, 2004, p. 99-100)

A participação do espectador se dá de duas formas: num primeiro momento, ele participa ativamente da encenação no passeio pelo quarteirão do bairro colocando cartazes e sendo convocado para alguma possível revolução. No segundo momento, ele contempla a cena e é convidado a se questionar sobre sua postura política perante a vida, sua apatia frente a momentos de crueldade e autoritarismo. Por ser de conteúdo basicamente político, os espaços de parceria com o espectador ficam muito mais evidentes nessas possíveis reflexões do que em sua participação e interferência na encenação. A peça originalmente é realizada em plena luz do meio dia, numa sexta-feira, onde as instalações de cena usam a luz natural. Talvez, esse recurso utilizado, leve o espectador a se colocar como um militante brigando por tais reivindicações, como se estivesse numa reunião de cúpula de algum tipo de movimento revolucionário. Por conta disto, a montagem deixa, em quem assiste, uma vontade de fazer algo, de realizar algum tipo de revolução que saia de uma possível apatia diante de um mundo de atrocidades.

A relação com o espectador, a dramaturgia em fragmentos, o diálogo com a rua, a mistura de linguagens, a não linearidade da história, a existência de personas, a encenação à luz do dia no cotidiano da cidade e o experimento performático são elementos estéticos que hoje fazem parte dos modos de organização e do perfil da Companhia São Jorge de Variedades. Esse modo de organização será explorado com uma certa ênfase em *Barafonda*, processo aqui narrado e analisado nos próximos capítulos, tornando-se a base de investigações dessa pesquisa.

1.5.2.4 Reflexão sobre o Movimento Dois

Reconhece-se aqui o amadurecimento da produção da Companhia. Sua singularidade já está formada. Assim permite-se escolher e se aventurar em conceitos diversos.

No Movimento Dois, a partir de *As Bastianas*, a São Jorge inaugurou uma nova maneira de se organizar que talvez possa ter ligação com o rodízio de funções. A direção dos espetáculos, por exemplo, até então, sempre esteve sobre os

cuidados de Georgette Fadel, que aqui passa a atuar. Desse modo outros atores experienciam a função exercida por ela nos espetáculos. Nas produções que seguiram pós *Biedermann*, a direção foi assinada por outros membros do grupo: *As Bastianas*, Luís Mármora; *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, Rogério Tarifa; e *Barafonda* que foi dirigido coletivamente pela Companhia sobre a coordenação geral de Patrícia Guifford.

Rodiziando as funções, mudam-se também as configurações e isso obriga os corpos a desenvolverem novas estratégias, novos entendimentos que podem, em muitos casos, levar a crises até que se entenda como sobreviver e continuar a trajetória. Foi assim que o grupo experimentou novos movimentos se fortalecendo muito, dando maior qualidade e pluralidade artística em seus trabalhos.

Pensando em toda a trajetória desse coletivo, evidencia-se ainda mais o quanto a escolha do nome diz respeito às características do grupo. Não se sabe se intuitivamente ou por escolha o termo variedades está no repertório de suas encenações. As variedades aparecem, de alguma maneira, na maioria dos espetáculos, na variação da espacialidade escolhida ou na forma das apresentações. Talvez sejam estas até um antecessor da maneira de produzir que mistura referências experimentadas em *Barafonda*.

Algumas sementes foram sendo lançadas durante os quinze anos de existência do grupo, mas só posteriormente, num momento de maior maturidade artística de seus integrantes, as raízes se fixaram e os domínios apareceram com mais força. É o que pode-se afirmar levando em consideração as escolhas artísticas presentes no movimento dois. As buscas são de outra natureza, num momento de maior propriedade, maturidade e segurança que o anteriormente percorrido.

A escolha por relatar as peças que fizeram parte da história do grupo se deu na tentativa de estabelecer alguns aspectos de escolhas estéticas e uma linha evolutiva, apontando os caminhos traçados até os dias atuais e como eles receberam contaminações de sua época, trocando informações com o meio. Nesses quinze anos de existência a Companhia São Jorge de Variedades pode experimentar modos de produção de uma maneira livre, conduzindo a busca por

uma singularidade que os definisse. As montagens se relacionam, o que nos leva a destacar o quanto a construção do espetáculo, em diálogo com os moradores do albergue em *As Bastianas*, a experimentação do teatro de rua em *O Santo Guerreiro*, e a dramaturgia composta através de fragmentos em *Quem não sabe mais...* vieram a resultar na mistura de conceitos, linguagens, estéticas, métodos que deram origem a *Barafonda*. Importante ressaltar que o movimento dois é contaminado da vivência direta desta pesquisadora nos processos criativos do grupo.

Capítulo 2

Barafonda

Teatro é feito no vento, todos os dias se destrói, todos os dias se cria, não há fórmulas, não há preconceitos, teatro é brincadeira.

Peter Brook

Uma “brincadeira” de experimentar possibilidades, assim tem trabalhado a Companhia São Jorge de Variedades. Essa “brincadeira” está presente em cada uma de suas criações, onde a pesquisa tem caminhado por diversas frentes de acordo com cada montagem. Durante a trajetória do grupo, experimentou-se linguagens diversas, há momentos em que o foco é a exploração de espaços. Outros, pautados em técnicas de atuação ou em diálogo com cidadãos e moradores de um albergue, etc. Em *Barafonda*, a radicalidade da proposta de encenação, levou a criação a transitar por muitos conceitos, como: exploração de espaço não convencional, encenação em movimento, relação ator-espectador, performance, happening, relação com a rua em pleno movimento, dramaturgia processual, teatralidade e performatividade, relação com o ambiente cidade, entre outros possíveis. Mas alguns desses elementos estão presentes em montagens atuais do teatro paulistano, onde a cena acontece em ambiente aberto de múltiplas interferências.

Barafonda faz parte de um novo momento inaugurado por alguns grupos de pesquisa na encenação teatral na cidade de São Paulo. Para entendermos esse momento em que o espetáculo nasceu e tentar levantar discussões, faremos um breve apanhado sobre o momento atual da cena teatral paulistana, contextualizando as contaminações do espaço/tempo em que o espetáculo foi criado - São Paulo, Brasil, Século XXI.

Os grupos de teatro são muito comuns na cidade de São Paulo, geralmente possuem um vasto repertório de peças, trabalhos de pesquisa continuada, publicações, sede para ensaios e apresentações etc. Esse movimento ganhou intensidade nos anos 90, onde artistas se reuniram formando coletivos para pesquisar suas inquietações artísticas, como vimos mais detalhadamente no histórico da Companhia São Jorge no capítulo anterior. Toda essa efervescência foi gerando uma espécie de perfil do teatro paulistano, onde uma parcela dos grupos tem suas pesquisas de criações fomentadas por incentivos públicos fiscais, resultando numa qualidade artística bastante apurada.

(...) o interesse maior é aproximar os teatros performativos do que vem sendo chamado de teatros do real. Pois é visível que uma parcela considerável das práticas cênicas de que hoje não visa apenas a criação de uma peça, ou do que se poderia considerar um produto teatral acabado e comercializável no mercado da arte. Uma parte significativa desse teatro, especialmente quando opta pelo trabalho colaborativo, é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda que visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais. (FERNANDES, 2012, p.26)

Hoje muitos coletivos teatrais buscam maneiras diversas de comunicação, escolhendo com muito cuidado o conteúdo dos temas discutidos em cena e a forma como se produz durante o processo criativo. A relação entre o processo de criação artística e o produto acabado, tem outros valores para esses agrupamentos, isto é, os resultados alcançados vêm de acordo com o andamento das pesquisas. A obra é resultado de estudos aprofundados sobre determinados temas, experimentados em processos longos de investigação e pesquisa, depondo contra a política do produto com um acabamento final que se enquadra em tendências estéticas pré-

estabelecidas por um mercado de consumo da arte. Neste sentido, a obra acaba tem um perfil político e social, pois os processos são longos com muitas pesquisas de campo e imersões em bairros esquecidos ou à margem do grande centro. A pesquisadora Sílvia Fernandes exemplifica com bastante clareza o movimento desses grupos:

Um bom exemplo dessas práticas são as intervenções em espaços públicos que os coletivos organizam por meio de exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, de viagens exploratórias a bairros de periferia, das grandes metrópoles brasileiras, de convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, de ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, de oficinas, debates e ensaios públicos abertos à opinião dos espectadores e, principalmente, de processos colaborativos altamente socializados, que fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da criação teatral e buscam uma aproximação com o espectador não restrita ao momento da apresentação do espetáculo. (FERNANDES, 2012, p. 27)

Além do processo de criação ter um peso muito maior, os espaços usados para as encenações também não são os mais convencionais e isso vem se tornando uma forte característica da arte contemporânea. Encontramos essa busca por espaços alternativos de encenação, como uma das características do atual momento da cena teatral contemporânea. Esse modo de organização dos coletivos de pesquisa na cidade de São Paulo surge, talvez, como uma necessidade de sobrevivência da linguagem ou de exploração de possibilidades, pois se faz notório o aumento de coletivos com trabalhos que rompem com as paredes do palco e saem da sala fechada, explorando ruas, espaços públicos, lugares abandonados, antigas fábricas, presídios, casas, praças públicas entre outros.

O uso do palco italiano ou a relação palco plateia já não é mais a única realidade para uma parcela dos grupos teatrais. A exploração de espaços alternativos para a encenação vem ganhando força, assim, conseqüentemente, a posição e a postura do espectador também sofrem alterações. A cadeira estofada e confortável no escurinho da plateia não existe nesse contexto atual, nem mesmo a posição de um observador passivo que apenas contempla a cena. Aqui, o espectador é atuante, participa da encenação de maneira ativa, opinando, trocando e criando em conjunto com os atores. Mesmo quando sua participação não é efetiva, ele é incluído em situação, pois o diálogo aberto e a relação próxima são formas de

conduzí-lo ao questionamento, identificando assim assuntos de sua própria vida, como: política, cultura, educação, cidadania e outros

Essa necessidade de sair das salas fechadas, levando o teatro para as ruas, possibilita a troca com um público muito maior, isso, de algum modo, rompe com um impedimento social, permitindo assim a aproximação e o conhecimento de qualquer pessoa que possa se interessar, até aquelas que nunca tiveram acesso a arte.

Será que o palco está invadindo as ruas? Se pensarmos na origem do teatro, podemos dizer que está voltando para as ruas? O que se sabe é que, para alguns grupos de teatro de pesquisa, especificamente em São Paulo, a manifestação teatral está se diluindo na cidade e ganhando uma mobilidade mais ousada, como um passeio ou um cortejo pelas ruas de um bairro, além de novos observadores como público atuante. Os espetáculos com características de criação processual são produzidos numa relação de troca, no diálogo aberto com o ambiente da cidade.

Como a Companhia São Jorge, outros grupos desenvolvem pesquisas com características bastante semelhantes, como é caso de *O Teatro da Vertigem*³⁵, principalmente em sua mais recente montagem, *Bom Retiro 958 metros*. A Companhia São Jorge de Variedades e o Teatro da Vertigem traçam um perfil estético semelhante e servem como exemplo para diagnosticar esse momento atual de uma parcela do teatro paulistano de pesquisa.

O Teatro da Vertigem é uma das companhias teatrais paulistanas de maior prestígio nos últimos tempos, reconhecida pelo público e pela crítica por seu repertório de encenações performáticas em espaços não convencionais, como em *Apocalipse 1.11*, espetáculo encenado em um presídio desativado e, *BR-3*, encenado sobre embarcações nas águas do rio Tietê. Agora em *Bom Retiro 958 Metros*, explora as ruas e a história de um tradicional bairro paulistano, o Bom Retiro, característico por ser um bairro de muito comércio, dominado principalmente por imigrantes asiáticos.

³⁵ O Teatro da Vertigem surgiu no ano de 1991 e é uma das Companhis de Teatro mais conhecida, tanto no Brasil quanto em outros países. Tem como uma das características mais marcantes a exploração de espaços não convencionais.

Bom Retiro 958 Metros e *Barafonda* são montagens que dialogam em muitas questões de escolhas estéticas, além de terem seus processos criativos desenvolvidos na mesma época. Como uma tentativa de entender a existência de uma possível tendência estética no movimento dos grupos teatrais de São Paulo, elencaremos abaixo características semelhantes e contrárias fazendo paralelos entre as montagens dos dois grupos em questão:

- O uso de um bairro como referencial de pesquisa, resgatando a memória histórica da cidade, o convívio em comunidade (*Bom Retiro* – Barra Funda) e provocando reflexões sociais, políticas e de cidadania.
- A dramaturgia é processual, desenvolvida na relação de troca entre os corpos e o ambiente de encenação.
- A encenação se desenvolve com um passeio do público espectador pelas ruas do bairro.
- O cenário é da cidade e sua arquitetura. Os corpos se inserem naquele ambiente pré-estabelecido, compondo o espaço e deixando a cena aberta a qualquer intervenção.
- As cenas são compostas com diversos elementos como: textos, imagens, ações, performances, coreografias, música, intervenção, tornando o espetáculo uma encenação híbrida.
- A dramaturgia é confeccionada com fragmentos de muitas referências. Em *Bom Retiro* escrita por um dramaturgo especialista e em *Barafonda* desenvolvida em processo colaborativo pelo elenco.
- *Bom Retiro* acontece no horário noturno e narra a memória de um bairro onde os personagens aparecem como figuras fantasmas que habitam o lugar. Há uma crítica sobre a especulação imobiliária na cidade e a existência de muitas

peças usuárias de drogas morando nas ruas do centro da capital paulista. *Barafonda* acontece durante o dia, no caos cotidiano do horário comercial da cidade grande, mistura personagens mitológicos de tragédias clássicas da literatura com trabalhadores contemporâneos e antigos do bairro, a crítica sobre a especulação e o uso de drogas também existem aqui, mas são colocadas em cena de uma maneira mais sutil.

Tendência ou não, a maneira de produzir os espetáculos que essas Companhias estão experimentando tem provocado reflexões, como exemplo as palavras de Sílvia Fernandes:

Não por acaso os grupos mencionados buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especificamente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. (FERNANDES, 2010, p. 85)

Pensando nesse cenário atual, *Vertigem* e *São Jorge* vislumbram certo radicalismo no que diz respeito a encenação teatral. As fronteiras entre as linguagens, os espaços da cena e os espectadores são borradas, permitindo um livre trânsito entre elas. Delineando um perfil de singularidades misturadas e uma ligação mais estreita com o dia-a-dia das na realidade da vida pessoas, Sílvia Fernandes melhor exemplifica essas experimentações como uma espécie de vivência do real:

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por colocá-lo num espaço concreto, contaminado de imaginário próprio, seja por misturar atores e não atores nas apresentações, que podem envolver presidiários, loucos ou moradores de rua, como acontecia, por exemplo, com as *Bastianas*. Em todos os casos, o que se constata é que a inclusão dos excluídos – os não atores e os não cidadãos –, é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação. Pois é evidente que a presença de um corpo desviante pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, coloca em causa a representação, na medida em que interfere na cena com uma presença extracênica, que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo. (FERNANDES, 2010, p.85-86).

Símbolo ou sintoma, a presença dessas informações podem alterar a dramaturgia do espetáculo. É importante ressaltar a existência de interferências do ambiente na cena de espetáculos criados estabelecendo um diálogo aberto com a cidade. A presente pesquisa apresenta uma reflexão que caminha nesse sentido, pensar a dramaturgia do espetáculo como um todo que abre o olhar para o ambiente onde a cena é realizada. Entraremos mais detalhadamente neste assunto no capítulo seguinte. Antes porém, elegemos o espetáculo *Barafonda*, da Companhia São Jorge como objeto de análise dessa pesquisa, para tanto descreveremos abaixo, de forma analítica, os caminhos, as linhas de pesquisa e as escolhas estéticas que foram feitas durante o processo de criação que deram origem a montagem.

2.2 O Processo de criação de Barafonda

Barafonda – s.f. 1. Situação em que não há controle ou ordem, na qual um grupo de pessoas produz tumulto, pandemônio. 2. Mistura desordenada de coisas diversas; mixórdia, baralhada, bagunça. 3. Bordado de agulha sobre pano desfiado; crivo. 4. Aglomerado populacional onde
36
havia confusão e balbúrdia.

³⁶ Editorial *São Jorges*. Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades, Número Oito. São Paulo, 2010.



Figura 1: Fotografia de uma cena da peça *Barafonda*, apresentada sobre a grade de ventilação do Metrô (São Paulo – SP). Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes.

Barafonda é a sétima e mais recente montagem da Companhia São Jorge de Variedades, é um espetáculo teatral que percorre as ruas do bairro da Barra Funda numa distância de 2 km. O espetáculo foi desenvolvido num processo de criação de cerca de dois anos de pesquisa, em meio a experimentos, intervenções, improvisos, debates, leituras, treinamentos, mostra de processo, etc. A bagunça, confusão, que está no significado do nome *Barafonda*, também se encontra de alguma maneira no espetáculo, no sentido da quantidade de informação que ele carrega e nas escolhas estéticas que foram sendo feitas durante o processo, como poderemos perceber melhor nas descrições a seguir.

O projeto inicial de criação do espetáculo teve como base duas frentes de pesquisa: O estudo dos coros na história do teatro desde sua origem e a memória da Barra Funda, um dos mais antigos bairros da cidade de São Paulo, onde a Companhia ocupa um espaço como sua sede desde o ano de 2007. Durante o período do processo de criação do espetáculo, o material de pesquisa levantado foi muito vasto e de uma riqueza imensa que seria possível criar outras peças com o

mesmo. Quem acompanhou o processo de perto presenciou as inúmeras versões que o espetáculo teve. Depois de muito experimentar, escolhas e decisões foram sendo tomadas para se chegar num resultado que poderia ser considerado final, um texto, um roteiro fixo de ações e cenas. Como o processo se instaurou durante dois anos, dividiremos em duas fases.

2.2.1 A Primeira Fase

O primeiro ano do processo criativo foi principalmente direcionado para levantamento do material de pesquisa teórico. Foram realizados encontros com os professores pesquisadores Sandra Sproesser³⁷, Bernardo Lynch de Gregório³⁸ e Luis Alberto de Abreu³⁹, pesquisadores de mitologia e teatro grego, que conduziram debates, provocações e explanações sobre o tema, principalmente sobre a função do coro na peça e a presença dos mitos. Antonio Rogério Toscano⁴⁰, foi convidado para uma provocação sobre dramaturgia.

A comunidade do bairro também foi um dos focos da pesquisa de levantamento histórico, alguns encontros foram realizados na sede da Companhia para receber os moradores. Abrir a casa para uma prosa com a vizinhança. O evento recebeu o nome de “*Sopa e Cachaça*”. Abaixo um trecho do livro de registro de processo do espetáculo, onde os atores da companhia refletem sobre o resultado do primeiro evento, avaliando os acertos e os erros, o texto abaixo é de Paula Klein:

Deixou mais ensinamentos de como conversar do que informações diretas para a pesquisa. Sentamos no quintal da Barra Funda. Nos acomodamos na borracharia que fica em frente à porta da casa do vizinho. Para receber o vizinho, é legal limpar a casa – daquilo que somos – e abri-lá para que os outros são. O primeiro contato foi altamente positivo, pois nós ficamos com o receio de ter errado na forma de perguntar, e alguns moradores vieram a sede se mostrando receosos de terem falado demais. Estranhamento indica honestidade no começo da amizade, creio. Haverá

³⁷ Sandra Regina Sproesser é Professora e Diretora da Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo.

³⁸ Bernardo Lynch de Gregório médico psiquiatra estudioso de mitologia.

³⁹ Luís Alberto de Abreu. Dramaturgo roteirista de teatro, cinema e televisão. Idealizador da Escola Livre de Cinema de Santo André – SP. Assina e orienta a dramaturgia do Grupo Galpão Cine Orto, de Belo Horizonte - MG. Recebeu diversos prêmios pelas suas criações dramáticas, como Shell, APCA, Apetesp, entre outros.

⁴⁰ Antonio Rogério Toscano é Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas – SP. Pesquisador, Diretor Teatral e Dramaturgo. Ministra aulas de teoria e história teatral na PUC-SP, ECA-USP e na Escola Livre de Teatro de Santo André.

mais encontros, se falará mais, as crianças poderão correr ou brincar, só a casa estará mais arrumada para tudo isso. (Livro de registros de processo de *Barafonda*, 2010).

A conversa com a comunidade do bairro, além de estabelecer uma convivência foi fortalecendo possíveis parcerias. Trouxe informações complementares sobre o cotidiano do bairro que não se encontra em nenhum livro de história. Também curiosidades sobre a existência de moradores ilustres e personalidades que moraram por ali, como Mário de Andrade e Inezita Barroso.

No final do primeiro ano de pesquisa, os atores do núcleo da Companhia, alimentados pelo material levantado, experimentaram a direção individual em pequenos experimentos de coros. A proposta era que durante uma semana cada um apresentaria sua versão de coro, abrindo a possibilidade de convidar outros artistas para participarem, já que os coros antigos eram compostos por um número muito grande de pessoas. Ao todo foram sete coros, com linguagens e escolhas muito diferentes, todos tinham como ponto em comum o diálogo com a cidade como cenário e o bairro como história de fundo.

Os experimentos que foram apresentados pela Companhia São Jorge como meio de processo estão relacionados abaixo com uma breve descrição do que foi abordado em cada um deles:

1) *A História da Cabrita* – Direção Paula Klein. Coro em formato dionisíaco, com muita música, vinho, frutas, corpos pintados e invasão das ruas. Narra a história de uma cabrita que se desgarrava do bando para viver novas aventuras na cidade (na história do bairro é presente a existência de leiteiros que andavam com suas cabras oferecendo leite batendo de porta em porta).

2) *Experimento Ópera Barafonda, O Encontro de Quatro Coros* – Direção Alexandre Krug. Quatro mini coros representando épocas e questões diversas da Barra Funda como: O berço do samba, trazendo a memória do samba paulista; Revitalização, empreendimentos imobiliários da atualidade, agredindo a memória e a paisagem do bairro com seus

arranha-céus; O artista Raphael Galvez⁴¹, trazendo a arte como um possível forma de resistência; O progresso de Lopes de Oliveira⁴², uma das figuras mais importantes na história de crescimento do bairro.

3) *Experimento Barafonda* – direção Patrícia Guifford. Personagens fantasmas ressuscitados do passado e colocados no cotidiano deslocado da cidade atual. Passeiam pelo quarteirão onde se localiza a sede do grupo e montam pequenas instalações na calçada, dialogando com os transeuntes.

4) *Corofadel* – Direção Georgette Fadel. Ampliação e transformação dos personagens do espetáculo *Quem Não Sabe Mais Quem É...* Realizam um passeio pelo quarteirão do bairro propagando e tentando estabelecer uma possível revolução, colocando cartazes, distribuindo papéis, levantando faixas, etc. Ao final acontece um encontro entre um artista e um trabalhador da antiga indústria das estradas de ferro⁴³, discutem sobre questões da vida e como manter a esperança diante da dureza do mundo.

5) *O Ladrão* – Marcelo Reis. Baseado no conto de Mário de Andrade. A história se desenrola com a possível presença de um ladrão que invadiu alguma casa da vizinhança. Os moradores aos poucos saem a procura do invasor e na confusão típica de uma pequena comunidade, personagens vão sendo apresentados até o problema se dissolver e ser esquecido. Foi ambientado na Barra Funda antiga.

⁴¹ Raphael Galvez Raphael Galvéz (1907 – 1998) Pintor, escultor, desenhista a e professor. Paulistano, morador do Bairro da Barra Funda na Rua Lopes de Oliveira, algumas de suas obras retratam o bairro nos anos 40.

⁴² Lopes de Oliveira (1927 - 2005) advogado e servidor público. Entre outros cargos públicos foi Presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH). Hoje dá nome a rua onde se localiza a sede da Companhia São Jorge de Variedades.

⁴³ A Indústria férrea no Estado de São Paulo (Fepasa S.A.), foi importante na história do bairro da Barra Funda, por ter empregado muitos funcionários em sua construção e expansão nos anos 1960.

6) *O Futuro é Aqui* – Direção Mariana Senne. O experimento faz uma paródia do filme *Dzi Croquetes*⁴⁴ com os usuários de crack moradores de rua do bairro. Com uma brincadeira de passagem do tempo, onde o presente é retratado pelos usuários de crack; o passado por um passeio turístico pelo bairro, visitando lugares onde havia antigos pontos históricos; o futuro é onde encontramos a Companhia São Jorge discutindo sobre como teria sido a morte de cada um de seus integrantes.

7) *O Teatro e a Peste* – Direção Rogério Tarifa. Baseado no livro *O Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud. O coro reunia pequenos nichos de atuações cênicas, ambientados como numa feira de teatro de variedades, tendo como tema os horrores da humanidade.

Os experimentos foram apresentados ao longo de uma semana. Depois desse primeiro contato com o público, o material levantado pelos atores nas propostas de seus experimentos seria minuciosamente analisado, discutido, elaborado para dar continuidade ao processo de criação da peça.

A abertura do processo de criação de espetáculos com apresentações públicas de suas investigações é uma das características desses grupos de pesquisa, onde, como coloca Sílvia Fernandes, a teatralidade se contamina com alguns modos de organização da performance, que lidam com ações do aqui e agora, para colocarem seus experimentos em contato com o público, estabelecendo um caráter processual de suas pesquisas.

Talvez se pudesse caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos como teatralidades contaminadas de performatividade, cujo caráter instável explicita-se no traçado processual e na recusa à formalização. (FERNANDES, 2012, p. 26).

Na proposta original de criação do espetáculo *Barafonda*, o texto seria assinado por um dramaturgo convidado que desenvolveria a dramaturgia durante o

⁴⁴ *Dzi Croquetes*, 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Documentário que narra a trajetória do grupo de dança do mesmo nome, composta essencialmente por homens que usavam roupas coloridas e extravagantes, brilhos e maquiagens. O Grupo tornou símbolo da contracultura no confronto contra a ditadura militar.

processo em colaboração com os atores. No entanto, após essa primeira fase do processo, onde os resultados alcançado pela pesquisa, ainda em andamento, foram mostrado ao público em formas dos pequenos coros. A coordenação dramática e direção dos experimentos foi feito pelos próprios atores. O dramaturgo convidado para assinar a peça, Antonio Rogério Toscano, orientou a Companhia para que desenvolvessem a dramaturgia a partir daquele material, e que assumissem uma criação coletiva.

Essas intervenções foram muito importantes para dar continuidade as pesquisas, pois havia algo materializado que poderia servir como ponto de partida para a próxima fase do projeto.

2.2.2 A Segunda Fase

A segunda fase teve início em 2011, segundo ano do processo, onde a pesquisa histórica já estava avançada e algumas escolhas e recortes tinham sido feitos, principalmente pelas propostas dos coros encenados na fase anterior. Foi nesse momento que a Companhia, percebendo que a montagem necessitava de um grande coro, abriu as portas para outros artistas interessados em trocar experiências, agregarem ao grupo em suas pesquisas. Jovens atores ainda cursando Universidades e artistas experientes de outras redondezas se juntaram ao processo, formando um elenco de quase trinta pessoas, um grande coro!

O processo aconteceu quase que completamente a partir de experimentos práticos de cenas e improvisos, feitos sempre no ambiente externo. O ensaio começava já com a exploração do espaço, ou seja, geralmente íamos para as ruas e lá, num diálogo aberto com o cotidiano movimento urbano, criávamos as intervenções cênicas, os diálogos, as relações, a história dramática do espetáculo estava sendo desenvolvida naquele momento.

A falta de estrutura que tínhamos nas ruas, as ações da natureza como o calor, o frio excessivo, ou fortes chuvas, somados as tentativas de exploração do espaço, faziam com que os corpos dos artistas em cena beirassem a exaustão. Repetíamos cenas e intenções na esperança de firmar uma ou outra, mas quase sempre era impossível repeti-las com toda intensidade e riqueza de movimentos,

principalmente de um dia para o outro. Fomos percebendo que uma linha dramática era mantida, mas que era praticamente impossível repetir a cena exatamente igual, pois quase sempre outras informações, se agregavam ou se descolavam da cena. Em meio a brigas, discussões e ao cansaço natural do processo, aos poucos se entendeu que a dramaturgia se constituiria dessa maneira. Tínhamos um roteiro de ações e textos fixos, mas a história da peça teria abertura para o complemento de informações momentâneas, ou seja, que as ações, intervenções, interrupções que acontecessem no diálogo dos corpos com esse ambiente-cidade durante o espetáculo, formariam um cenário, agregando informações à história da peça.

Um foco no momento em que criamos é averiguar como determinados padrões surgem no ambiente a partir das questões que lançamos para nós mesmos. Tal provocação, de alguma forma cria no corpo uma atitude diferente em relação ao espaço. Esta atitude traz uma prontidão no corpo que podemos entender como um estado corporal gerado por aquela ação. (...) Este estado transforma o corpo em algo diferente, tanto para o ambiente como para nós mesmos. Não é mais o corpo que levantou, caminhou e escovou os dentes. O corpo agora tem uma tensão diferente. Este estado corporal está interligado num fluxo de informações entre diversos estágios e níveis de diferentes sensações e percepções. O corpo, neste momento, cria uma necessidade diferente em relação ao tempo e ao espaço. (BASTOS, 2003, p.24)

O diálogo com o ambiente das ruas levou os corpos dos atores a desenvolverem outros padrões de sobrevivência, mantendo a atenção também no que estava acontecendo ao redor, abrindo brechas nas ações de movimento e texto para interferências instantâneas que pudessem agregar informações. O corpo aos poucos desenvolvia estratégias e habilidades de como entender e lidar com tais informações que se mantinham em constante movimento. Entendeu-se que o espetáculo teria um sistema dramático que agregaria as intervenções momentâneas do ambiente de encenação, onde cada espectador também pudesse incluir informações e imagens da cidade, em história, num nível muito mais complexo que em uma encenação com dramaturgia fechada. Assim, os carros passando, o mendigo no chão, a senhora na janela, o cachorro latindo, toda informação que passasse pelo olhar de quem estava assistindo, comporia a dramaturgia da peça, tudo estava no ambiente-cidade *Barafonda*.

Nessa fase alguns profissionais foram escolhidos para auxiliarem no processo, sendo eles: o coreógrafo e bailarino Jorge Garcia⁴⁵, convidado para olhar o corpo, treinando-o para desenvolver estratégias de como dialogar com o ambiente em movimento. Também foi responsável pela direção do movimento; o maestro Lincoln Antonio⁴⁶, cuidou da música e direção musical, trazendo referências de manifestações musicais e festas populares da cultura regional brasileira e africana; a terapeuta vocal Lúcia Gayotto⁴⁷, ficou responsável pelo treinamento de voz e direção vocal interpretativa. Trabalhando o uso da voz para uma encenação em espaços abertos, com exercícios especiais para a necessidade de cada ator.

2.3 Barra Funda, a memória de um bairro paulistano

Ao montar o excepcional e emocionante Barafonda, a Companhia São Jorge de Variedades propõe ao imenso coro de espectadores que segue o percurso de apresentação do espetáculo, com mais de 2 km de percurso, que recolque com os olhos no bairro e em sua gente e em si mesmo. O espetáculo é surpreendente e começa na “abandonada pelo poder público” Praça Marechal Deodoro e segue para a Barra Funda para o “coração” do bairro, depois do leito da estrada de ferro. (MATE, 2012, p.31).

Uma incursão pelo cotidiano do bairro, como descreve Alexandre Mate. No ano de 2007 a Companhia São Jorge de Variedades na busca por um lugar para morar encontra no bairro da Barra Funda um espaço que vai de encontro com as vontades e necessidades do grupo. O Bairro também tem suas semelhanças com as características do grupo, por ser um lugar de muitas coisas misturadas, pessoas, atividades, dentro da metrópole mas que ainda conserva características de bairro de cidade do interior, pode-se dizer que é um bairro de variedades. A Barra Funda, então se torna o bairro onde se localiza a sede do grupo, na Rua Lopes de Oliveira, 342.

⁴⁵ Jorge Garcia, bailarino e coreógrafo, diretor da J. Garcia Companhia de Dança.

⁴⁶ Lincoln Antonio, maestro e diretor musical, pesquisador da cultura musical brasileira. É integrante do grupo A Barca.

⁴⁷ Lúcia Helena Gayotto, terapeuta vocal, é professora da Escola Livre de Teatro de Santo André – SP. Trabalha como diretora vocal com diversos atores e grupos de teatro.

A área Barra Funda/Campos Elísios foi, no início do século XX, o território mais caracterizadamente negro de São Paulo. Berço do samba paulista, ali se localizavam os clãs africanos urbanos, nos cortiços e casinhas (...). (ROLNIK *apud* BRUNELLI *et al*, 2006, p.23)

O bairro teve sua origem onde se localizava um grande sítio chamado Chácara do Carvalho, de propriedade do Barão de Iguape e mais tarde herdado por Antonio Prado, então prefeito da cidade. Como aconteceu com muitas propriedades no século XIX, o terreno da chácara foi loteado depois da instalação da via férrea, que dividiria o bairro em Barra Funda de Cima e Barra Funda de Baixo, ou Várzea da Barra Funda⁴⁸. A chegada da estrada de ferro e do terminal rodoviário deixaram o bairro mais povoado, pois muitos operários se instalaram ali para trabalhar na construção das estradas.

Um dos mais antigos bairros paulistanos é característico pela diversidade de etnias vindas de diferentes partes do mundo. Berço de tradições da formação do Brasil, de senhores de terra à escravos trazidos da África, abrigou muitos imigrantes oriundos principalmente da Europa.

Uma das características mais marcantes da Barra Funda é a presença de imigrantes. Estes vindos de diversos países, sendo a maioria de italianos e alguns descendentes diretos de africanos. O bairro foi povoado na metade do século XX, e muitos italianos estabeleceram residência por lá como proprietários de pequenas empresas ou como empregados nas indústrias. Traços dessa cultura estão presentes na identidade do bairro, notam-se essas influências na culinária, nos jogos de bocha, no sotaque carregado e no gosto pelas prosas em botecos da região.

Também é possível identificar na arquitetura algumas marcas, pois as construções eram feitas no estilo *capomastri* (mestre de obras), que desenhava no

⁴⁸ “Através da análise de mapas da cidade de São Paulo, nota-se que o traçado aproximado do bairro Barra Funda tem permanecido o mesmo desde seu início até hoje: um plano praticamente ortogonal de ruas convergindo para a estrada de ferro, no fim da rua Brigadeiro Galvão, uma e outra vez complicado pela existência de uma pequena travessa ou uma vila. A via férrea, que corta o bairro ao meio, acrescenta elementos característicos à sua paisagem: passagens de nível, armazéns alinhados ao longo dos trilhos, ruas sem saída. Esta divisão do bairro pela estrada de ferro é tão marcante que cada uma de suas partes recebeu uma denominação: Barra Funda de Baixo ou Várzea da Barra Funda - área compreendida entre o Tietê e a via férrea, formando com o Bom Retiro quase que um corpo único -, e a Barra Funda de Cima, área entre a via férrea e um trecho antigo da rua das Palmeiras, atual avenida General Olímpio da Silveira.”(BRUNELLI *et al*, 2006, p. 21).

chão de terra com a ponta de um guarda chuva a planta e os móveis da casa. Caminhando pelas ruas do bairro, é possível encontrar ainda hoje algumas residências que sobrevivem à especulação imobiliária conservando a memória do lugar.

O Bairro ainda conserva alguns casarões antigos, destes com porões exibindo uma janelinha quase na divisa com a calçada, (construções no estilo *capomastri*). Nos porões, em cortiços ou em cômodos alugados viviam os negros que trabalhavam prestando serviços nas casas nobres e em pequenos estabelecimentos comerciais. Também trabalhavam como carregadores temporários na ferrovia ou como ambulantes no comércio ilegal. Os mais velhos moradores do bairro contam que os porões se interligavam por dentro uns aos outros e, nas noites de muito entusiasmo, animados com a música, o chão chegava a tremer com o batida forte do surdo na marcação das rodas de samba e jongo.

Foi na Barra Funda que o samba paulistano teve sua origem. O *Largo da Banana* era localizado no coração do bairro, onde hoje encontra-se o Memorial da América Latina. Era o local onde os negros trabalhavam com o carregamento de bananas. Nos intervalos de espera, entre um carregamento e outro, os trabalhadores improvisavam instrumentos com latas e caixas de engraxates. Faziam rodas de samba e jogo de tiririca⁴⁹ para passar o tempo. Nesta época, Geraldo Filme⁵⁰ uma das figuras mais importantes do movimento sambista na cidade, ainda menino, frequentava muito o lugar, ajudava mãe na entrega de marmitas de comida e todos os dias levava a marmita para o pai que ali trabalhava.

A Barra Funda era um bairro próximo ao centro, mas tinha aquela característica bem de bairro, sabe? De periferia. Então naquelas casas mais humildes moravam os negros. Na própria Avenida Pacaembu, naquele

⁴⁹Roda de Tiririca, conhecido como jogo de pernada é uma espécie de capoeira, que é jogado dentro de uma roda ao som do samba rural. O jogo era muito comum nas comunidades negras da cidade de São Paulo e interior.

⁵⁰Geraldo Filme (1928 - 1995) Nasceu em São João da Boa Vista e veio ainda pequeno para São Paulo. Seu pai tocava violino e avó ensinava os cantos dos escravos que muito influenciaram em sua formação musical. A mãe mantinha uma hospedaria que servia marmitas nos Campos Elísios e Geraldo entregava as encomendas pelo bairro, depois ia ao Largo da Banana, onde ficava vendo as rodas de samba e o jogo de tiririca. Geraldo Filme é referência no samba paulista, foi importante figura no movimento das escolas de samba e um dos fundadores da Vai Vai. Sua música "*Quem nunca viu o samba amanhecer*", tornou-se um dos hinos da agremiação. Não existem muitos registros sobre sua obra, apenas um disco gravado, algumas entrevistas e documentários.

pedacinho tinha o campo do São Geraldo. O São Geraldo era um clube de futebol que jogava o pessoal exatamente que trabalhava descarregando saco, descarregando banana, fardo de algodão, lá na estação (...). Zona de negro aqui era a Liberdade, o Bexiga e a Barra Funda (...)⁵¹

Nesta parte do bairro, na Barra Funda de baixo nasceu a primeira escola de samba, *Lavapés*, e o primeiro cordão carnavalesco da cidade *O Grupo da Barra Funda*, criado por Dionísio Barbosa.

Filho de ex-escravos, compôs a primeira geração de negros que já nasceram libertos no Brasil. Veio morar em São Paulo em busca de melhores oportunidades. É uma personalidade importante de resistência do samba paulista e dos movimentos de escola de samba, responsável pelo primeiro movimento negro de massa que teve origem com *O Grupo da Barra Funda* que no início era composto por Dionísio, seus amigos e familiares, cerca de 20 pessoas que usavam calça branca e camisa verde, que depois, por intervenção da polícia tiveram que colocar o branco na camisa também. O Grupo Barra Funda cresceu, virou *Cordão Barra Funda* e hoje é a *Grêmio Recreativo Escola de Samba Camisa Verde e Branco*.

É uma mistura de gente de todos os tipos, de ilustres moradores à pessoas comuns. Foi aqui que Mário de Andrade⁵² morou parte de sua vida. Embora tenha escrito seu romance mais famoso, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, numa fazenda em Araraquara, interior do Estado de São Paulo, talvez também tenha se inspirado no cotidiano da vida de seu bairro. *Macunaíma* é um herói brasileiro, nascido e criado num mundo de misturas e confusão. Seria esse mundo uma referência a Barra Funda de Mário? E seria esse herói uma referência aos trabalhadores e moradores do bairro? Não se sabe ao certo se o lugar onde morava foi inspiração para o romance, mas é de se considerar que o bairro é um pequeno recorte da sociedade paulistana onde se encontra uma essência cultural da vida brasileira. Sim, Brasil um país misturado, assim como a paulistana Barra Funda.

2.4 Teatro na rua – Os espaços alternativos de encenação

⁵¹ Trecho transcrito da Programa Ensaio da TV Cultura, documentário com Geraldo Filme.

⁵² Mário de Andrade (1893-1945) Professor, crítico, poeta, músico, contista e romancista, um dos precursores do Modernismo no Brasil. Uma de suas obras mais famosas é *Macunaíma*, romance que mostra o herói como um cidadão brasileiro comum.

O teatro historicamente surge em ambientes abertos das cidades, lugares públicos que posteriormente vieram a ser denominados como ruas é tradicionalmente uma das mais antigas manifestações de cultura popular. Se caracteriza por desenvolver encenações em espaços públicos de circulação. Geralmente monta-se uma arena ou um palco improvisado onde será desenvolvida a encenação. É bastante rico em cores, os personagens podem usar máscaras ou muitos adereços, sempre há música e a linguagem trás um tom de comédia. O teatro de rua como se conhece hoje, teve origem na idade média.

Teatro de rua abarca todos os espetáculos ao ar livre que optam por ficar fora dos teatros convencionais e utilizam espaços urbanos apropriados temporariamente para o fenômeno teatral, permeáveis ao público acidental. (CARREIRA, 2007, p.57).

Diferente do conhecido teatro de rua, esse de que estamos falando e, que se faz hoje principalmente na cidade de São Paulo por grupos como o Teatro da Vertigem e a Companhia São Jorge, usa as ruas como espaço público e como parte da dramaturgia de seus espetáculos, ou seja, não é apenas um espaço para as encenações, mas sim um complemento, as histórias acontecem em diálogo com esse ambiente, seja com os seus sons, habitantes, movimentos, arquitetura tudo é parte integrante da encenação.

O Vertigem e a Companhia São Jorge – buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especialmente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. Em seus trabalhos, o que aparece em primeiro plano é a vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em um confronto direto com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. (FERNANDES, 2012, p. 27).

O teatro na rua de que estamos falando aqui, também assume uma postura bastante política ao usar o espaço público, rompendo com padrões estabelecidos de fronteiras e acessos e uma negação aos circuitos teatrais comerciais. Além disso, geralmente o que se coloca em cena são questões sociais, civis e urbanas. As encenações acabam exercendo também uma função de manifesto, a invasão ou

apropriação das ruas para poder ser visto, ouvido, questionado.

Expandir essa ideia é possível quando ao se pensar em „invadir“ a silueta da cidade é de fato propor algo que extrapola o ato de „levar o teatro as ruas“, é tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo. Neste sentido o suposto desejo de levar o teatro a um público que habitualmente não frequenta a sala teatro não pode ser entendido, pois este teatro que nasce da invasão pouco ou nada terá de proximidade com aquele teatro de sala que pode ser considerado um patrimônio que deveria ser veiculado entre os setores sociais menos privilegiados. Então estamos falando de um novo teatro, uma nova forma de conceber e estruturar aquilo que antes se chamava genericamente de teatro de rua. (CARREIRA, 2005, p.32)

Desde o primeiro momento, o processo de criação de *Barafonda* aconteceu em meio as ruas, experimentando o dia-a-dia daquele cotidiano, identificando formas de organização e funcionalidade, tanto do bairro quanto do espetáculo, construindo juntos uma única coisa. Esse „novo“ teatro de rua, que se faz de maneira processual e aberta foi experienciado pelo grupo com toda potencialidade e radicalidade que então se permitiu. Nele a cidade é também dramaturgia, de modo que, seria impossível uma adaptação para espaço fechado, pois se perderia a essência do cotidiano vivo daquele bairro.



Figura 2: Fotografia da peça *Barafonda*, cena do “futebol. Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes

Territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além da opção por processos criativos avesso à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (FERNANDES, 2012)

O conceito de hibridismo vem sendo muito utilizado quando nos referimos a arte contemporânea, as fronteiras entre as linguagens artísticas estão se tornando cada vez mais invisíveis, de modo que, essas trocas tem acontecido de maneira natural, rompendo as possíveis barreiras que tentam isolar uma das outras. No teatro contemporâneo, por exemplo, é importante destacar que uma grande quantidade de referências, conceitos e recursos podem e são usados numa única obra, principalmente quando se trata de uma obra de criação coletiva ou colaborativa. Observa-se assim a existência de alianças com outras formas de expressão artística e um livre trânsito entre elas. Nas encenações da atualidade é comum encontrar aparatos tecnológicos e linguagens misturadas, por isso tem se tornado uma arte essencialmente híbrida, como exemplifica Sílvia Fernandes.

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido pode se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteira entre os diferentes domínios artísticos é uma constante. (FERNANDES, 2012, p. 20).

Seria essa mistura de linguagens uma crise de identidade das expressões artísticas? Ou seria apenas uma crise para agregar informação e mudar de nível para evoluir e permanecer? Classificando a arte como um sistema de nível aberto trocando informações com o meio constantemente, encontramos uma possível resposta para essas perguntas.

Sistemas, como sabemos, têm características básicas e evolutivas, sendo que as evolutivas podem existir por um determinado tempo e depois sumir, separadamente ou em conjunto, de acordo com a necessidade. Os parâmetros são etapas que os sistemas passam para conquistar a evolução e mudar de nível. Pois bem, considerando a evolução tecnológica, as conquistas da ciência, o avanço dos meios de comunicação, podemos entender essas alianças entre linguagens

artísticas, que chamamos aqui de hibridismo, como uma estratégia de evolução e permanência do sistema arte. Que encontra nessas alianças, nas conexões e nas integrações, informações necessárias para a evolução. Lembrando que quando falamos em evoluir não estamos falando em valores e sim em níveis de complexidade.

Essa mistura de linguagens também é encontrada em *Barafonda*, o que o caracteriza ainda mais como um espetáculo contaminado com questões de seu tempo. Alguns conceitos e linguagens podem ser identificadas no espetáculo, como: a *performance*, que aparece quase o tempo todo. Apesar de o espetáculo ser intitulado e feito por uma Companhia de Teatro, poderia sim ser classificado como uma experiência performática. Há passagens onde a imagem é usada em composição com o espaço, no lugar de uma cena com texto, outras em que ações são desenvolvidas por personagens como num recorte ou numa passagem; a *dança* pode ser identificada no uso de movimento coreografados e dançados para expressar passagens textuais. No samba que invade o bairro ou nos corpos dos atores em cena, dançando num diálogo com o movimento da cidade em seu cotidiano pulsante; as *Artes Plásticas* aparecem na história que é contada através do olhar de um artista plástico, Raphael Galvez, que viveu no bairro da Barra Funda. Ele, no decorrer do espetáculo cria uma escultura como sua versão para o mito de *Prometeu Acorrentado*. Sendo assim, as aparições de Prometeu se dão sempre em uma instalação visual composta por uma estrutura de ferro (como um andaime), coberta por uma tela com embalagens recicláveis penduradas. Representa a montanha onde o deus permaneceu acorrentado por milhões de anos; a *Música*, como vimos, está no berço da história do bairro, foi na Barra Funda que o que o samba paulista teve sua origem. Como uma das frentes de pesquisa do projeto, certamente a música deveria fazer parte da obra. *Barafonda* é um espetáculo musicado onde passagens são narradas musicalmente, outras narradas com uma cama sonora, ou instrumental. Um dos personagens pilares, nomeado *Tangolomango*, carrega consigo um radinho onde toca músicas do cantor Raul Seixas⁵³, em muitas cenas sua intervenção é apenas uma passagem com o som ligado.

⁵³ Raul Seixas (1945-1989) Cantor e compositor brasileiro, considerado por muitos um dos pioneiros do rock nacional, o "Pai do Rock".

Também existe uma rádio móvel, que serve como guia do público em um passeio pelo bairro. Sua programação se divide em sambas antigos, histórias do bairro e questões políticas da atualidade.

2.6 Do Coro Viestes ao Coro Retornarás

Em caráter processual, o espetáculo mescla histórias de personagens do teatro grego da antiguidade àqueles do próprio bairro.
Alexandre Mate

O projeto inicial de criação do espetáculo *Barafonda*, tinha como objetivo desenvolver a pesquisa fazendo um paralelo entre a origem do teatro e a origem da Barra Funda. Era um desejo mergulhar num universo clássico e popular ao mesmo tempo, estabelecendo interligações, semelhanças e diferenças possíveis entre eles. Inaugurando os estudos sobre os coros na história teatral, conseqüentemente.

A Mitologia grega veio acrescentar, pois muitas tragédias em suas composições tem a formação coral como a voz popular e lida com as figuras de deuses imortais. Depois dos ensinamentos conquistados e encontros com pesquisadores especialistas do assunto, foram escolhidas as tragédias *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo e *As Bacantes*, de Eurípedes para compor o texto da peça em diálogo com os personagens da história do bairro.

O texto dramaturgico do espetáculo é baseado na estrutura das tragédias gregas, onde o coro exerce função muito importante. Ele representa o terceiro ator em cena, é a voz do povo, do homem mortal que dialoga com os deuses sobre questões da humanidade. Essa estrutura em *Barafonda* se mantém, mas a presença do coro está mais vinculada as ações, aos trabalhos, as imagens de composição e intervenção com o espaço. Sua intervenção na história da peça acontece sempre, através de música, canto ou dança. Os deuses, como personagens principais, são seus portas vozes.



Figura 3: Fotografia da peça *Barafonda*. Cena “Coro de Hércules na Libertação de Prometeu” Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes



Figura 4: Fotografia da peça *Barafonda*. Cena “Largo da Banana, personagem Ió”. Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes

Em *Barafonda*, o coro tem a função rotativa que aparece com personagens diversos que se alteram no desenrolar da trama. É através de sua aparição e intervenção que o bairro vai se apresentando, numa não linearidade. Ele é a parte

mortal da história, as bacantes, os moradores do bairro, os cabritos, os trabalhadores da Barra Funda. Alguns exemplos no decorrer da peça: No início, como um epílogo, o coro aparece como cabritos em um futuro distante, que voltam para oferecer a carne do irmão morto; em seguida se multiplica como herói grego, Hércules libertando *Prometeu* das correntes; depois, se instala na arquitetura da cidade como parede, grade, hidrômetro, lixeira etc; realiza pequenas funções como trabalhadores do bairro (varredor de rua, limpador de carros, funcionários de açougue etc.); moradores de rua; cabritos; jogadores de futebol.

O coro é, talvez, a parte mais importante do espetáculo. É com ele que o montagem ganha movimento, estabelecendo assim, o tom e o ritmo da encenação. Narra as situações, realiza ações que nos remetem tanto o universo do bairro, quanto o mitológico. Está em constante prontidão para dialogar com as informações que possam aparecer no ambiente, incluindo-as na história. Este é um dos pontos mais importantes, o coro se multiplica e se instala no comércio local, isso trás a sensação de que tudo o que ali está, comunica e faz parte desse todo *Barafonda*. Melhor explicando, o coro ocupa ruas, calçadas, fachadas de prédio, lojas, ampliando assim os espaço de comunicação e dividindo o foco da cena, de modo a incluir as ações cotidianas do bairro como parte da encenação.

Essa importância do coro está ligada ao projeto desde sua criação. Era uma vontade da Companhia trabalhar com muitas pessoas no elenco, já que na montagem de *O Santo Guerreiro* havia se experimentado um pouco nessa direção - talvez timidamente se comparado à imensidão de *Barafonda*. O diálogo com o espaço urbano e a troca de experiências com outros artistas foram os motes principais, mas a ocupação das ruas da cidade também aparece como uma forma artístico-política de discutir o público-privado.

Além do coro, existem os personagens pilares, que em sua maioria são baseados nas duas tragédias, assim como na mitologia grega. A trajetória de cada um deles é paralela ao desenvolvimento da história, sendo que praticamente todos passam pelo coro, seja numa relação direta ou em momentos pontuais. Segue uma breve descrição dos personagens da peça:

Grande Mãe – Gaia, mãe terra que de uma união com Céu, deu origem a raça humana. Na história de *Barafonda* ela representa uma cabrita grande mãe, que luta para plantar uma bananeira como símbolo de continuidade da espécie. Também carrega a dor do filho morto, tentando honrar sua memória e da filha desgarrada que vagueia pelo mundo. Sempre está junto com o coro, sendo em alguns momentos porta voz desse.

Dioniso, semi-Deus grego que foi gerado na coxa de seu pai *Zeus* (*Deus dos deuses*), por ter sua mãe morta durante a gestação. É o Deus do vinho e dos bacanais, do teatro, da orgia, da fertilidade e do transe. O personagem no espetáculo em questão, aparece sempre junto com o coro e com a *Grande Mãe*. Também se transforma em *Dionísio Barbosa*, importante sambista da comunidade. Talvez o caráter festivo do espetáculo, tenha aqui uma possibilidade, entre outras, de explicação, pois no cortejo do vinho em homenagem a divindade, fica mais evidente uma menção aos bacanais.

Prometeu Acorrentado, Deus grego que foi condenado por *Zeus* por ter entregado o segredo de como fazer fogo - domínio dos deuses - aos mortais. Seu castigo foi ficar preso no alto de uma montanha com uma águia bicando seu fígado pela eternidade. Este é o único personagem que não tem relação com o coro, exceto quando, como Hércules, libertam-no de sua prisão. Sua intervenção no espetáculo sempre se dá do alto de uma instalação, talvez uma referência entre o Olimpo, casa dos deuses e a terra, casa dos mortais. O personagem do mito representa uma obra de arte que o artista plástico *Raphael Galvez*, morador do bairro, está criando. É como se *Prometeu* estivesse preso no alto da montanha e tudo o que acontece ao seu redor faz parte do mundo dos mortais. Como se escancarássemos as deficiências e as virtudes da humanidade, pós presente do deus.

Ió, virgem mortal por quem *Zeus* se apaixonou e com medo da fúria de sua esposa *Hera*, transforma-a em novilha. A deusa descobre mesmo assim o amor e condena *Ió* a correr pelo mundo com um moscardo picando-a o tempo todo. Há versões que narram que as lágrimas da mortal caíram sobre as asas de um inseto dando origem a borboleta. Esta personagem tem relação direta com o coro, é uma

cabrita desgarrada, porque na infância assassinou um irmão e foi expulsa da comunidade, sendo obrigada a vagar com um mosca atormentado-a, até encontrar meios para pagar pelo seu crime. Também existe aqui uma configuração coral, pois a personagem é vivida por um mini coro de três atrizes.

Hércules, herói grego, filho de *Zeus* com uma mortal. Enganado matou a esposa e os filhos e, como penitência foi condenado a vencer doze trabalhos. Na montagem, um de seus trabalhos é libertar *Prometeu*. A existência desse personagem também faz paralelos com os trabalhadores do bairro.

Tangolomango, personagem que simboliza a Morte. Caminha pelas ruas numa postura distante e sempre observando tudo. Tem um cajado nas mãos, uma sacola, um rádio e um cachimbo. Sua aparição se dá quase sempre como uma imagem de intervenção da cidade. Somente no final é que se revela sua verdadeira identidade, quando o mesmo comanda o sorteio em que um cabrito será sacrificado.

Uma das características do teatro popular é a festa, na idade média as encenações de variedades aconteciam no meio de festas populares onde além do teatro muitas outras atrações eram apresentadas.

2.7 Festa Popular

Só um teatro verdadeiramente popular poderia recuperar essa dupla função da tragédia antiga, ao mesmo tempo festa e conhecimento, desenlace solene do tempo laborioso e incêndio de consciências.
Roland Barthes

Muitas referências de festas populares do Brasil fizeram parte da pesquisa musical do espetáculo, principalmente as manifestações regionais de origem africana, como o jongo⁵⁴, presente na história do bairro e a festa do divino. Foram

⁵⁴ O Jongo é uma manifestação da cultura africana, trazida para o Brasil pelos escravos. Era um estilo de dança, realizado nos porões onde esses escravos moravam, por não poder se manifestar no cotidiano, as rodas de jongo também serviam como meio para trocar informações entre a comunidade. Os instrumentos principais tocados eram o tambú, o candongueiro e um chocalho. Os

visitadas comunidades que ainda resistem com suas crenças e festividades no interior de São Paulo, na cidade de Guaratinguetá, o grupo de jongo da Associação Quilombolas do Tamandaré⁵⁵ e em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, a Irmandade do Rosário de Justinópolis⁵⁶.

Durante o processo de criação do espetáculo o anseio dos artistas era que a encenação acontecesse em meio a uma grande festa, com fartura de comida e bebida, essa vontade precisou ser sintetizada, mas está presente na encenação na cena final nomeada como *Largo da Banana*, onde se representa uma pequena comunidade celebrando a vida, com comes e bebes, muito samba e jongo, como uma feira de variedades ou uma quermesse popularmente conhecida nos dias de hoje. No *Largo* é onde termina a peça e se inicia a história, de modo que a peça é contada de trás para a frente. Nessa cena também acontece o sorteio do cabrito, conflito que desencadeia uma série de acontecimentos narrados no decorrer da peça, onde os personagens se ligam, principalmente a personagem Ió.

Como um cortejo, a encenação se desenrola pelas ruas do bairro, provocando um trânsito de pessoas, como numa festa popular ou numa feira de variedades, onde as pessoas andam pelas instalações cênicas, em *Barafonda*, o público caminha acompanhando a história da peça, com instalações, intervenções, cenas, imagens e festa.

Barafonda caminha em direção a um teatro essencialmente popular, além de possuir tais elementos indicativos desse teatro, é encenado num espaço público, as ruas, em meio aos carros e pessoas que circulam nesse lugar, colocando em discussão questões sobre o público e o privado.

participantes formam uma roda, saúdam os tocadores de tambor e os instrumentos e dançam no meio da roda sempre em pares. Mais informação: <http://www.cachuera.org.br>

⁵⁵ A Associação Quilombolas do Tamandaré, é uma comunidade com mais de 100 anos de resistência, que mantém a tradição da cultura negra. Localizada na periferia da cidade de Guaratinguetá, interior do Estado de São Paulo. Anualmente, nos finais de semana do mês de junho são realizadas as festas de jongo.

⁵⁶ A Irmandade do Rosário de Justinópolis é uma irmandade religiosa leiga de negro de Nossa Senhora do Rosário, existentes no Brasil desde o Império. Foi fundada em 1919, na região de Ribeirão das Neves, Belo Horizonte – MG. A tradição das festividades foi constituída a partir de um grupo familiar que herdou a dança ancestral do Candomblé, considerado o mais antigo fundamento espiritual do congado.

Capítulo 3

Uma dramaturgia contaminada pela cidade

3.1 O Sistema Dramatúrgico em *Barafonda*

Falar em dramaturgia é pisar num campo bastante delicado e complexo, onde convivem diversas interpretações e controvérsias sobre o seu significado. Etmologicamente a palavra vem do grego *dramatourgia* e diz respeito a composição ou representação de uma peça de teatro⁵⁷. Na busca por outras definições do conceito encontramos o verbete no dicionário de Patrice Pavis:

A dramaturgia no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios da construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (PAVIS, 1996, p.113).

Ainda hoje, mesmo que quebrando regras ou técnicas, o que se entende pelo termo carrega, intrínseco em sua raiz, uma parcela de visão clássica que entende o

⁵⁷ Dicionário eletrônico Houaiss.

termo como o texto da peça. Na antiguidade, uma obra dramática para ser perfeita deveria obedecer as regras de uma lei chamada *Lei da Três Unidades* (tempo, lugar e ação)⁵⁸, proposta por Aristóteles em *A Poética*⁵⁹. Adiante, Pavis fala dessa maneira clássica:

A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo: isto explica um certo descaso da crítica atual por esta disciplina, ao menos em sentido tradicional. (PAVIS, 1996, p.113).

Mesmo existindo uma parcela de estudiosos da atualidade que tentam romper com a definição clássica, ela permanece até os dias atuais. Bertolt Brecht propôs, em seu teatro épico, uma nova compreensão de dramaturgia, tornando-a algo vivo e processual, incluindo no que se entende pela mesma, as escolhas da encenação e o jogo com o público.

O teatro épico de Bertolt Brecht seria um dos marcos dessa transformação, por definir uma mudança de regime do espetáculo e incorporar o espetáculo à criação do simulacro cênico. É evidente que, no caso de Brecht, a mudança visava objetivos políticos bastante definidos. Mas a partir dela, o que se põe em ação é um mecanismo de revelação da teatralidade pelo esvaziamento do próprio teatro. (FERNANDES, 2012, p.23).

No Brasil, principalmente na área teatral, o termo frequentemente é usado para definir o texto utilizado nas encenações. Mesmo quando a forma de criação é coletiva e processual, é como dizer que o texto de determinado espetáculo foi criado pelos atores envolvidos no processo, como uma junção de diferentes ideias. Neste caso, a dramaturgia não está associada diretamente ao texto literário, podendo ser ele uma das últimas escolhas feitas. O processo se instaura a partir de fragmentos diversos para experimentação.

Contudo, nota-se, em muitos casos, que o desenho de luz, os movimentos e ações do corpo, as escolhas de figurino, cenário e espaço são pensados em função do texto para auxiliar à narrativa do espetáculo.

⁵⁸ A Poética, Aristóteles.

⁵⁹ Idem.

As abordagens contemporâneas do fenômeno teatral impõem um novo olhar sobre o conceito de dramaturgia. O traço mais forte da tradição da pesquisa na área do teatro nos acostumou a pensar o teatro como uma decorrência do texto dramático, um produto que nasce do processamento do texto escrito; no entanto uma grande quantidade de espetáculos teatrais demonstra que essa premissa já não pode ser considerada como uma verdade inquestionável. (CARREIRA, 2005, p.27).

Partindo da reflexão de André Carreira, constatamos que nas montagens teatrais contemporâneas em que o espaço de encenação é a cidade, como é o caso de *Barafonda*, a conhecida definição de dramaturgia como texto e escolhas da encenação não eram suficientes para se entender o que acontece no enredo da peça. As encenações em ambientes abertos com trânsito constante abrem diálogo com o lugar onde é realizado o processo criativo e as apresentações.

As escolhas ideológicas que englobam texto e realização cênica, às quais Pavis se refere abaixo, se aproximam de nossas investigações:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. (PAVIS, 1996, p.113-114).

De acordo com esse argumento, as escolhas dramáticas da cena funcionam como respostas da parceria entre o texto e o espaço cênico. Portanto, o termo dramaturgia na atualidade, é utilizado para descrever o estudo textual, além de aglutinar em sua compreensão as escolhas da realização do espetáculo e sua temporalidade. Funciona também como uma forma de organização tanto do olhar do espectador quanto dos desejos e anseios dos artistas envolvidos.

O ambiente-cidade, que nos serve aqui como espaço da encenação, também opera como narrativa. Por isso argumentamos que, para os espetáculos encenados no espaço aberto da cidade, há que se expandir o olhar para as ações que acontecem nesse ambiente. Essa dramaturgia, sobre a qual falamos aqui, vai além do entendimento clássico ou da quebra de regras proposta por Brecht - questões essas que não nos cabe discutir - ela abre espaço para incluir o efêmero, um instante qualquer, algo do campo do imaginário e do improvisado existentes na cidade.

Voltemos o olhar então para como se dá a organização dramatúrgica em *Barafonda*. Nesta dramaturgia notam-se três importantes pontos de composição na obra:

O primeiro ponto diz respeito ao texto que foi criado através de fragmentos de referências diversas numa esfera processual. Este tem como base de sustentação as tragédias gregas *Prometeu Acorrentado* e *As Bacantes*, assim como a história e memória do bairro da Barra Funda, como vimos detalhadamente no capítulo II. Também se faz importante ressaltar que a história não é contada apenas através do texto falado, em muitas cenas a narrativa se dá pelas imagens, movimentos e composições, uma espécie de narrativa não verbal. Essa linguagem narrativa se dá apenas pela movimentação coreografada dos corpos, por músicas, gestos, expressões etc.;

No segundo ponto encontramos tudo o que podemos classificar como escolhas da realização cênica, como figurino, cenário, adereços etc. Um exemplo que pode ilustrar a argumentação é a mudança de figurino de acordo com a evolução temporal da história. Em alguns momentos a narrativa se dá apenas pela troca de roupas e adereços, como no caso dos personagens *Grande Mãe*, *Dioníso* e *Ió*, que figuram a passagem de tempo (passado, presente e futuro) em sua trajetória com a troca de chifres e figurinos.

Além de figurino e adereços, notam-se outros pontos importantes de escolhas da encenação como: a opção pelo percurso em que se desenvolve a história, por onde o cortejo caminha. A Praça Marechal Deodoro, como ponto de partida onde Prometeu está fixado ao *Minhocão*⁶⁰ e aguarda ser libertado pelo coro de Hércules; os lugares específicos de realização de cada cena: calçadas, ruas, cruzamentos, lojas do comércio, sede da Companhia São Jorge, passarela sobre a linha férrea; e o desenvolvimento cênico que acontece em um movimento similar a uma evolução de escola de samba.

O terceiro e último ponto de relevância para prosseguirmos a discussão proposta nessa dissertação. *Barafonda* é encenado nas ruas de um bairro da cidade

⁶⁰ Nome popular do Elevado Presidente Artur Costa e Silva, importante viaduto que liga a zona oeste ao centro na cidade de São Paulo.

de São Paulo, percorrendo num total de quatro horas, um trajeto de dois quilômetros. Como sabemos, ruas, principalmente nas cidades grandes, são lugares abertos e de constante movimento, seja de pessoas, animais, comércio, ambulantes, automóveis, entre outros, onde as informações presentes também estão em trânsito constante. O espetáculo para ser encenado neste ambiente aberto de múltiplas interferências, requer uma estrutura processual que dialogue com a circulação de informações. Essa estrutura é pautada na dramaturgia. Isto posto, o que queremos ressaltar na dramaturgia em *Barafonda* é que, além do texto e das escolhas da realização cênica, nota-se a existência de informações presentes no ambiente da cena, ou na cidade, que acabam fazendo parte da narrativa, mas que a sua permanência é relativa e efêmera, podendo durar um segundo, uma apresentação ou ficar por um tempo indeterminado, pois o ambiente urbano muda a cada segundo.

O Professor e pesquisador André Carreira, fala abaixo de uma dramaturgia de espaço e exemplifica como a cidade contamina a encenação:

(...) é interessante pensar que a ideia de “repertório de usos” do espaço urbano poderia interferir na construção da nossa percepção de uma dramaturgia do espaço. Nesta dramaturgia interfeririam as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático na medida que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. (...) Ver a cidade desde este ponto de vista significa aceitar o desafio permanente de interpor o teatro ao ritmo corrosivo da própria cidade. (CARREIRA, 2005, p. 30).

Desse diálogo, em que a cidade também se torna fala e personagem, identificamos que as informações que surgem durante o espetáculo também compõem sua dramaturgia.

O espaço onde se realiza a peça para nós é entendido como ambiente, pois a palavra espaço diz respeito a lugares com maior estabilidade e, no nosso caso, a cena é realizada nas ruas, lugar em que as mudanças são constantes. Esse ambiente que falamos aqui, diz respeito a um contexto ampliado da palavra “onde”, no qual o espaço e as informações que por ali passam durante o desenrolar da história da peça operam como narrativa. Sendo assim, o ambiente cidade atua como um *dispositivo* dramático.

Segundo Gioigio Agamben (2008, p.40), *dispositivo* é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” Informações diversas são geradas na cidade o tempo todo, mas no ambiente proposto pela encenação elas passam a ser um dispositivo dramaturgico, pois, se caso não houver espetáculo, a informação passa a ser puramente aquela que surgiu naquele espaço num dia qualquer. O dispositivo provém de uma série de informações que são elementos simples. Na medida em que são absorvidas e traduzidas em dramaturgia, o enredo da encenação torna-se mais complexo. Carreira fala abaixo do ambiente cidade como dispositivo de cena:

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramaturgico próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramaturgica que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão, dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado. Toda performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora. A partir dessas noções podemos pensar como se dá a ação reflexiva e crítica daqueles que habitam a cidade, e também particularizar nossa abordagem daquele teatro que toma as ruas, praças e edifícios como dispositivo cênico. (CARREIRA, 2009, p. 02-03).

O ambiente comunica tanto quanto a encenação, por isso ele é um dispositivo dramaturgico gerador de informações que compõem a narrativa. Nomeamos essas informações geradas pelo dispositivo ambiente de *dramaturgia da cidade*.

Dramaturgia da cidade são os acontecimentos que se apresentam como desconhecidos, informações que se encontram numa posição de descontrolo, característico do ambiente de encenação alternativo e aberto das ruas. Esse *dispositivo* do ambiente cidade é diferente de uma encenação em espaço fechado, como é o caso do palco italiano. Na cidade, ele está no lugar de instabilidade que as ruas proporcionam, onde as situações de intervenção do ambiente, podem se tornar, em algum nível, descontroláveis. No ambiente aberto, o dispositivo está numa posição

de “vivo”, comunicando tanto quanto a narrativa do espetáculo. Nessa posição, ele abre para o desconhecido numa dose muito maior do que numa situação muito delimitada. Sendo assim, torna-se impossível segurar e assegurar o dispositivo. Ele faz parte da cidade, mas só é entendido como dramaturgia quando se encontra no ambiente proposto pela encenação.

Sendo essa dramaturgia da cidade gerada pelo *dispositivo* importante para o desenvolvimento da encenação, e tendo elas uma liberdade de trânsito, identificamos a existência de três diferentes elementos na composição dramática do espetáculo. Assim, configura-se um sistema dramático apoiado em conceitos da TGS, aqui apresentadas na introdução desta investigação. No espetáculo em questão podemos entender que as partes (texto, escolhas e *dramaturgia da cidade*) são necessárias para se entender o todo, e vice-versa, ou seja, é uma organização que reúne um texto em fragmentos, as escolhas e as informações presentes no ambiente. Para estabelecer a compreensão dessa dramaturgia como um sistema, classificamos-a em parâmetros:

- Um é o texto de *Barafonda*, criado a partir de muitos fragmentos de tragédias gregas, poemas diversos, da história do bairro, músicas, coreografias etc. Este é entendido como um parâmetro básico ou fundamental. A criação textual é de onde partem as experimentações cênicas, estabelecendo as condições de sobrevivência do espetáculo (*permanência*), com abertura para trocas com o meio (*ambiente*) e garantindo os estoques necessários para permanecer, existir.

- Outro parâmetro é onde se encontram as escolhas da realização cênica, como: adereços e figurinos. Estes são parâmetros evolutivos e tem ligação direta com a evolução do espetáculo, pois é através deles que o texto ganha vida, forma, movimento. Essas escolhas formam o espetáculo como uma manifestação teatral (composição); estabelecendo relações com o texto (conectividade), com os lugares escolhidos para cada cena (estrutura), com as ruas da cidade em movimento (integralidade), num contato direto com o espectador (funcionalidade), ajustando assim, em formas mais complexas, textos, escolhas e ambiente.

- Outro parâmetro são as informações do ambiente, *as dramaturgias da cidade* que aparecem como o parâmetro livre, chamado de *complexidade*. Esse parâmetro pode existir num sistema ou não e sua duração também é relativa, permanecendo por um tempo curto ou longo de acordo com a necessidade e utilidade do mesmo. Como exemplo, qualquer informação momentânea que tenha surgido em uma apresentação, proporciona uma leitura diferente de determinada cena, aumentando sua complexidade. A mesma informação pode permanecer por um tempo ou no dia seguinte não mais existir. Um caso deste foi a participação de um homem que circula pelas ruas da cidade vestido com roupas de um personagem do seriado mexicano *Chaves*. O mesmo realizou intervenções pontuais em diversas cenas em uma apresentação e nunca mais apareceu. O espetáculo ganhou em complexidade tanto para os atores, como para os espectadores ali presentes. Mas, como um parâmetro livre, essa informação dramaturgica existiu por um tempo determinado.

Os sistemas mais complexos terminam por selecionar informações, ou seja, tornam-se sensíveis às diferenças que percebem do meio ambiente e que mais ajudam as suas permanências. Neste sentido, é como diz Gregory Bateson (1981:109): informação é a diferença que faz diferença. Sistemas possuindo diversidade são informacionais. (VIEIRA, 2000, p.17).

Como vimos, o ambiente de encenação é um dispositivo gerador de *dramaturgias*. Entendemos então o que são esses dispositivos e o quanto ele pode auxiliar na composição da dramaturgia em *Barafonda*. Sendo assim, como podemos validar ou agregar as informações geradas pelo dispositivo? Como as informações presentes no espaço são captadas pelos corpos dos atores em cena e agregadas a encenação? Vamos de encontro a Teoria Corpomídia para entender como funciona esses corpos em cena.

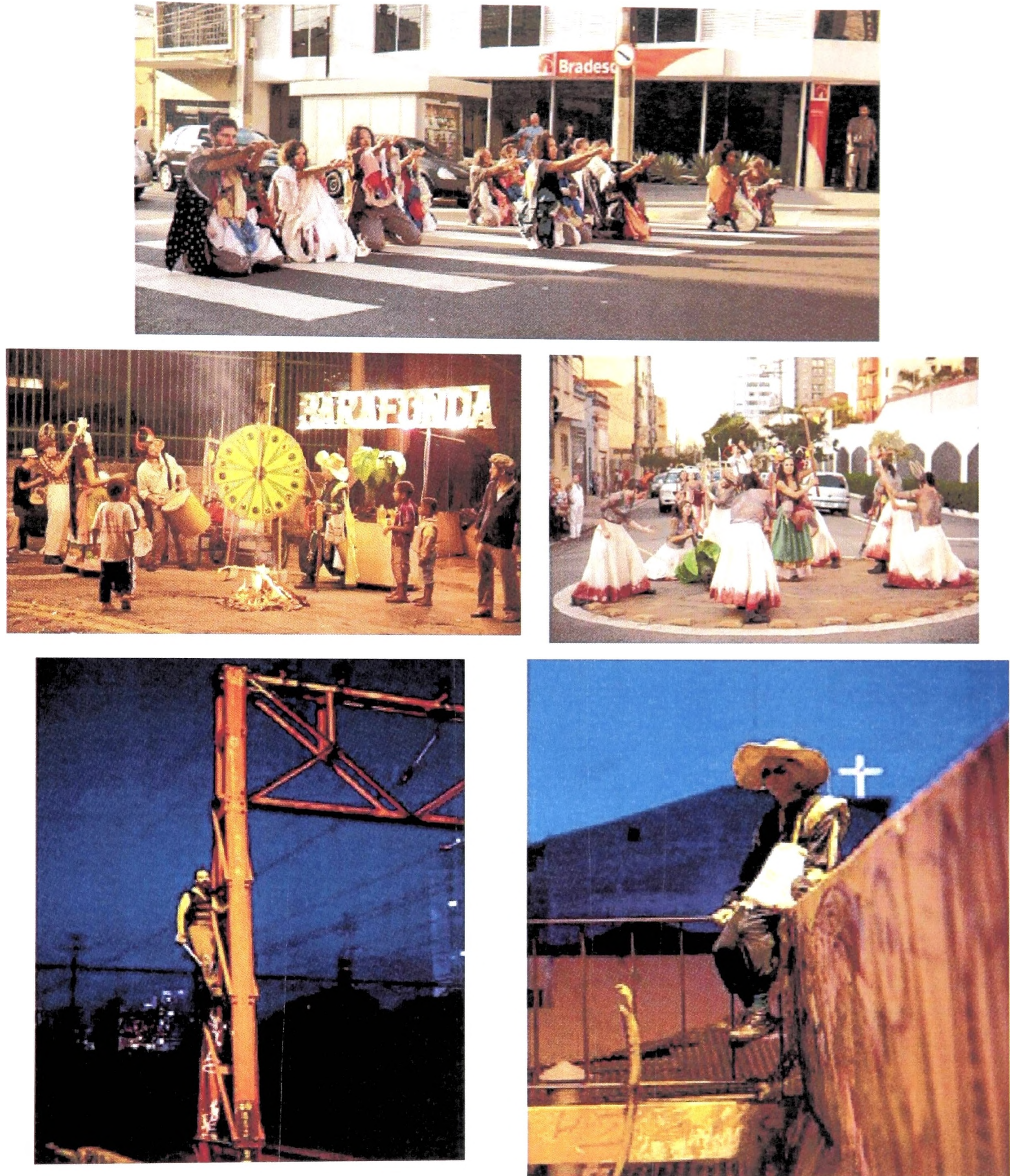


Figura 5: Fotografia da peça *Barafonda*. Destacando-se as cenas “intervenção Coro dos Mendigos (superior), “Rotatória” (direita superior), “Largo da Banana” (centro esquerda), “Hércules” (inferior esquerda), “Passarela - intervenção Tangolomango” (inferior direita) Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes.

3.2 *Barafonda e a Teoria Corpomídia*

As intervenções instantâneas que acontecem no ambiente da encenação, só podem ser entendidas como dramaturgias durante a realização da cena. A encenação instaura esse ambiente e o ator legitima as informações instantâneas como dramaturgia. Com isto, faz-se necessário estabelecer um olhar de entendimento específico sobre a postura do ator em cena. Este olhar aponta para as conexões que o seu corpo é levado a fazer dialogando com as informações instantâneas presentes no ambiente. Como referência para essa investigação, escolhemos a *Teoria corpomídia*, que nos auxiliará na compreensão do corpo em *Barafonda*.

A *Teoria Corpomídia* é um estudo desenvolvido pelas pesquisadoras Christine Greiner⁶¹ e Helena Katz⁶², que parte de uma visão semiótica para estabelecer o pensamento do corpo em cena enquanto mídia, não uma mídia como a usada pela maioria dos meios de comunicação, mas uma mídia como meio - *medium* no latim - que troca informações com o ambiente:

O objetivo de apresentar o corpo como uma mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismos de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Trata-se de instrumento capaz de ajudar a combater o antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura. (GREINER & KATZ, 2001, p.73)

Do corpo resultam trocas provisórias de informações com o meio, seja o ambiente ao redor ou o próprio corpo. A *teoria corpomídia* entende que o corpo vai se constituindo a partir de um processo evolutivo de selecionar informações e essa visão servirá para a compreensão das trocas de informação do corpo. Reconhecer como se dão estas conexões do ator com o ambiente instaurado pela cena. Nesta perspectiva, todo corpo é um corpomídia, é “*um estado transitório das trocas que faz*

⁶¹Christine Greiner é Professora Doutora do Programa de Pós Graduação em Semiótica e da curso de graduação Comunicação e Artes do Corpo, da PUC-SP.

⁶²Helena Katz é Professora Doutora do Programa de Pós Graduação em Semiótica e da curso de graduação Comunicação e Artes do Corpo, da PUC-SP.

com os ambientes. Assim, a vida nua, essa força produtora das formas de vida que podem surgir, age nesse trânsito de trocas que promove mestiçagens ente natureza e cultura.” (KATZ, 2010, p.132). Olhamos para os corpos dos atores em cena através do pensamento do corpomídia, entendendo que sua postura cênica funciona como mídia de si mesmo e do ambiente da encenação.



Figura 6: Fotografia da peça *Barafonda*. “Intervenção Grande Mãe”. Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes.

O corpo em cena necessita de certa prontidão e uma atenção especialmente desenvolvida para aquela situação. Em específico, no espetáculo *Barafonda*, os atores agem com atenção ampliada para o ambiente de encenação, pois a todo instante interferências da cidade atravessam a experiência do ator no seu fazer. Essas implicam em outras ações que interferem na narrativa. A encenação acontece no trânsito cotidiano do bairro e em algumas intervenções do coro. Por exemplo, as cenas acontecem no meio da rua, com os carros passando, ou na faixa de pedestres no tempo de um sinal vermelho.

O ambiente em *Barafonda* é entendido como o todo dramaturgicamente, ou dramaturgia totalizada da encenação, pois não diz respeito somente ao lugar, mas sim é composto por outras instâncias que carregam informações.

Nós seres humanos, somos resultados de 0,5 a 1,2 bilhões de anos de evolução metazoária (...). Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura entendida como produto do meio, do em torno, encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaço não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo, o corpo, alterado por elas continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (GREINER e KATZ, 2001, p. 71)

Entendemos que as possíveis zonas de fronteiras existentes entre a dramaturgia da peça e as *dramaturgias da cidade*, aparecem como geografias, onde a troca de informações se faz natural e inestancável. Corpo e ambiente, se conectam formando o sistema *Barafonda* e passam a estabelecer situações propícias para trocar informações.

O semioticista, Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (GREINER & KATZ, 2005, p. 129-130)

Esse ambiente contextual da cena, esse “onde” em *Barafonda* é a rua e tudo que por ali circula, assim como as informações contaminam o ambiente, contaminam consequentemente, em algum nível, o corpo. O corpo do ator opera como uma mídia, ou seja, ele é o meio que troca informações do ambiente sob a estrutura narrativa da peça. As cenas cotidianas do bairro são agregadas à dramaturgia através do corpo que, por sua vez, dialoga com o ambiente.

A dramaturgia, como vimos anteriormente, é composta por um roteiro de cenas com fissuras e brechas para dar abertura às informações instantâneas no decorrer da peça. Greiner & Katz, exemplificam como o corpo em cena precisa estar dilatado e permeável de modo que as interferências que, ocorram no ambiente sejam por ele recebidas e incluídas na história - o corpo enquanto meio, vai se constituindo dessas relações de trocas.

Em 1987, o americano Mark Johnson repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e explicou que a idéia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apóia no conceito de corpo como recipiente. Talvez a popularização da proposta de corpo como recipiente tenha a ver com ações muito básicas como a de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai). Curiosamente, a comunicação tem a ver com esse movimento de entrar e sair de situações, de si mesmo e do outro, e assim por diante. (GREINER & KATZ, 2008, p. 129)

O corpomídia é o pensamento do corpo que escolhemos para olhar o ator em cena no espetáculo em questão. Claro que se pararmos para observar, entenderemos que todos os corpos são um tipo de corpomídia, mas fizemos este recorte para estabelecer o pensamento sobre a postura desse ator em cena dialogando com o ambiente aberto da cidade. Ao longo deste capítulo elencaremos algumas cenas para exemplificar a necessidade de entendermos esse corpo a partir desse pensamento.

3.2.1 Corpomídia e contaminação

No início da peça, os corpos dos atores compõem imagens como parte integrante da arquitetura da cidade - parte de uma grade de ferro ou impressos como cimento em uma parede. Nessas composições os corpos se colocam como parte daquele espaço de cena, ou seja, as informações da cidade passam pela proposição de seu corpo em diálogo. A dramaturgia da cidade só é entendida como parte da narrativa porque o corpo está em situação, dividindo o foco da cena com aquela imagem.

Neste sentido é importante observar que a abordagem da aparelhagem urbana possibilita a criação de novos significados para paisagens já vistas, e isso supõe um grande potencial de teatralização. Quando o ator se apropria de uma estátua, uma marquise, uma janela, e a partir disso estabelece uma relação com o público cria um espaço lúdico e convoca o público a re-significar aquilo que é reconhecido e que por isso mesmo já não é quase visível. (CARREIRA, 2008, p. 15).

Como coloca André Carreira acima, a apropriação dos elementos do ambiente agrega significado a informações do cotidiano. Outro exemplo da encenação é a imagem de um mendigo deitado nas ruas da cidade de São Paulo. Essa é uma cena comum em nosso cotidiano, mas no ambiente da encenação ela toma outra proporção em composição com a peça. O ator, conhecedor do roteiro do espetáculo, agrega essa informação ao todo. O corpo dele enquanto um corpomídia, recebe, modifica e transmite as informações não só do texto do espetáculo, mas também as que estão presentes no ambiente de encenação.

Como o processo de troca de informações se dá pela contaminação, esses corpos também são modificados. A informação contamina o corpo do ator que contamina a peça que contamina a informação. É um trânsito livre, sob a permeabilidade do corpo do ator. A pesquisadora Helena Bastos exemplifica este trânsito de informações:

O corpo pode criar coreograficamente a partir de instruções. Essas instruções quando invadem o corpo sofrem variações que dependem de uma coerência estabelecida entre o momento de uma determinada ação, o modo como provocamos esta ação no corpo e a nossa percepção do espaço que está no entorno de toda esta ação. (BASTOS, 2003, p. 24).

Barafonda começa com uma música tocada por uma banda cantando a libertação do mito de Prometeu fixado ao Minhocão sugerindo certa atemporalidade. A partir dessa cena, o público acompanha o triciclo da “Rádio Cipó”, emissora fictícia do espetáculo que usa sua programação para narrar fatos históricos do bairro acompanhados de músicas. Nesse momento, o olhar do espectador começa a ganhar amplitude, as composições dos corpos no espaço, como parte integrante da arquitetura do lugar, dialogam com imagens do cotidiano da cidade, como carros cruzando ruas, ruídos, transeuntes etc. Existe um fluxo de movimento de informações entre esses corpos em cena e o ambiente da rua.

A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita muito do ator o jogo em um lugar duplo onde se atua e se “escreve” a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas

sobretudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação. (CARREIRA, 2009, p. 08).

O ambiente funciona como um dispositivo dramático. O corpo do ator, à luz da Teoria Corpomídia, é o meio por onde as informações desse ambiente instaurado pela encenação entram em diálogo. O ambiente é um dispositivo que assegura os “textos” do corpo. O corpo enquanto mídia de si mesmo é o meio onde as informações ficam contaminadas pelo ambiente e pela dramaturgia do espetáculo.

3.2.2 Corpomídia e a dramaturgia da cidade

As peças do repertório de criação da Companhia São Jorge de Variedades mostram, nesses 15 anos de existência, o quanto o grupo experimenta e encontra outros modos de discutir a relação do corpo com o espaço. A organização da Companhia encontra caminhos de funcionalidade e muito de seu modo de criação coletiva envolve a cidade como espaço em potencial para seus experimentos cênicos. Criar espetáculos onde a encenação invade vias públicas tornou-se uma das características estéticas mais singulares do grupo.

Assim como a exploração da cidade tornou-se uma característica do grupo, os atores, de alguma maneira, tiveram também que adaptar sua maneira de criar ao ambiente aberto das ruas, onde os corpos estão desprotegidos e as interferências do ambiente afetam a cena. Abaixo André Carreira fala das necessidades do ator para um teatro de rua:

O ator da rua deverá saber como penetrar na cidade e ao mesmo tempo ser capaz de deixar-se penetrar pelas dinâmicas da cidade, porque invadir é compreender as reentrâncias da cidade, e descobrir como seu corpo e seu espetáculo serão interferidos pela mesma. (CARREIRA, 2008, p.08)

Depende da encenação e conseqüentemente do ator validar as informações instantâneas do ambiente como dramaturgia da encenação. Um mendigo deitado na calçada ou um cachorro passeando na rua em um dia qualquer é uma informação do ambiente cidade, mas essa mesma informação num dia de apresentação, no

ambiente instaurado da encenação se transforma em dramaturgia. O que acontece no ambiente da encenação vira história contada pela peça. Assim, o ambiente se torna dispositivo dramático da encenação.

Em *Barafonda*, algumas intervenções apareceram com tanta intensidade e constância que acabaram virando conteúdo dramático fixo. Descreveremos alguns exemplos:

Exemplo 1 - Cena Final (*O Largo da Banana*)

A cena é realizada numa rua ao lado dos trilhos do trem, após passar pela passarela e ir para a Barra Funda de baixo. É montada uma grande arena, com fogueira, comida, bebida e bancos delimitando o espaço da cena. É como uma festa de comunidade ou quermesse. Bem próximo ao local onde é realizada a cena, existe um cortiço, espécie de favela, onde moram muitas famílias. As crianças desse lugar, desde o processo de criação do espetáculo interferem na cena, cantam as músicas, falam os textos, dançam, comem, servem a plateia etc. A interferência delas é tão intensa e potente que acabou virando marca, pois é impossível continuar a cena ignorando tal informação. Os atores abrem espaço para elas atuarem como personagens da história daquele lugar, mas permanecem atentos para incluir tal intervenção e dar prosseguimento a narrativa.

Exemplo 2 - Cena do Açougue

Um ator atravessa a rua com um pedaço de isopor imitando uma carne nas costas, em direção ao açougue. Entra no estabelecimento, onde outros atores se encontram compondo a cena junto com os funcionários do lugar. Textos característicos de um dia-a-dia aparecem, misturando atores e açougueiros. Os instantes aqui são do cotidiano daquele lugar, que durante a cena se misturam em improvisos com a dramaturgia do espetáculo.

Exemplo 3 - Mulher da passarela.

Uma mulher aparentemente idosa, moradora das ruas da Barra Funda. A mulher ganhou nome de personagem, é chamada por alguns atores de *Jupira*, nome de uma antiga moradora do bairro. *Jupira* mora entre sacos de lixo pretos e quase some entre eles, tem a pele morena queimada pelo sol e os cabelos lisos e

compridos em tons de cinza. Ela participa da encenação como uma imagem daquele lugar, sempre aparece em alguma calçada ou na passarela sobre os trilhos do trem. Geralmente resmunga palavras incompreensíveis ou frases. Vive com medo de algo ou de alguém. A participação dela se dá como imagem de uma intervenção da cidade, que pode virar dramaturgia por estar sempre ali presente, variando somente o lugar da aparição e a forma da intervenção.

Além das intervenções que acabaram se tornando dramaturgia fixa da montagem, existem também aquelas que comunicaram apenas uma vez e sumiram no decorrer da temporada, abaixo alguns exemplos:

Exemplo 4 - Limusine.

Cena da rotatória, aparição da personagem Ló, que neste momento da narrativa se encontra na idade adulta, onde seu tormento está no auge e ela já não raciocina com clareza. Ela surge como uma socialite alienada dominada pelo moscardo. Um dia em especial, as atrizes pegaram carona em uma Limusine, o que gerou um estado de atenção e entusiasmo nas pessoas que assistiam a encenação. Essa intervenção agregou ao espetáculo uma informação diferente e completamente inesperada, mas teve a duração de apenas alguns segundos.

Exemplo 5 - Tomate no carro

Em uma das cenas da Ló, o coro joga tomates nas atrizes, representando pessoas que desaprovam a invasão teatral na cidade ou a postura de pessoas que não entendem o ofício de ser artista. As atrizes devolvem os tomates e a cena faz menção de uma guerra. Como a encenação acontece no meio da cidade em pleno funcionamento, os carros continuam circulando nas ruas. Os tomates voam por todos os lados. Um dia em especial um dos tomates acertou o veículo de uma senhora. A tensão que a intervenção gerou foi tamanha que o foco da cena virou a conversa do personagem de um trabalhador limpando o carro. Aquela informação fez parte da história, mas somente em um dia de apresentação.

Exemplo 6 - Carlinhos.

É o nome de um senhor, morador das ruas do centro da capital paulista que acompanha a companhia desde o processo de criação de *O Santo Guerreiro*.

Eventualmente ele aparece e “causa”. Em Barafonda sua presença aconteceu com bastante força uma única vez, mas foi o suficiente para deixar marcas na memória de quem presenciou a cena. Logo no início da peça, momento em que o personagem Raphael Galvez narra sua morte, Carlinhos entrou em cena em diálogo de atuação com o ator. Fazia movimentos semelhantes e simulava um duelo ou se apropriava de um instrumento musical para fazer sua manifestação. É um homem com um físico forte e tem potência na voz, de modo que segura a cena. Neste dia, o ator se posicionou na cena como um coadjuvante, tentando dialogo com aquela intervenção, para dar continuidade a narrativa. O duelo também estava estampado na disputa pelo foco e pelo domínio da cena. Um era ator, o outro persona da cidade. O que essa intervenção propiciou a história, está gravada somente nos corpos de quem a viu, pois certamente o espetáculo ficou contaminado pela intervenção durante todo o desenrolar da história.

Exemplo 7 - Roberto Carlos

Um senhor que se apresentou como artista, cantor das noites paulistanas. Desde a primeira cena, fez comentários durante o espetáculo todo e, devido a potência de sua voz, foi se tornando um foco de atenção para o público. Cantava em voz alta e fazia críticas sobre a peça com dizeres como: “péssima atuação”. Gerava risos e expressões de reprovação na pessoas, mas nada o abalava, estava vivendo a proposta da montagem tão intensamente que era como um ator em cena.

Exemplo 8 - Os Mendigos da cidade

Sempre aparecem e dialogam com a encenação das formas mais diversas, cantando, falando, cortando a cena, parados observando etc, mas independente da maneira de interação, sempre são informações somadas a história que nunca permanecem da mesma maneira em dias diferentes de apresentação.

Os locutores da Rádio Cipó, interagem com os transeuntes e com os funcionários do comércio do bairro, de modo que abrem o foco da cena para esta intervenção, agregando os mesmos como atores coadjuvantes da encenação.



Figura 6: Fotografia da peça *Barafonda*, “Intervenção coro dos trabalhadores” (superior e centro) e “intervenção ló açougue” (inferior). Fonte: acervo particular de Cacá Bernardes.

Cada personagem tem uma trajetória específica, nem sempre um ator tem conhecimento sobre o que aconteceu no todo. Em muitos momentos, os instantes,

são reconhecidos apenas por quem está na cena em questão, a informação é agregada no todo da encenação, mas nem sempre chega ao conhecimento de todo o elenco. É a formação de um sistema complexo por partes independentes e simples.

3.3 Procedimentos e Treinamentos para o ator em *Barafonda*

Diferentemente da permeabilidade que caracteriza toda e qualquer representação que usa o espaço da rua, o teatro de invasão não será apenas permeável, será construído como uma trama aberta que considera a interferência da cidade como parte estruturante da própria fala teatral. Neste caso não se trata apenas da boa convivência com bêbados e cachorros que frequentam o centro da cidade, e que por ventura interfiram no decorrer das cenas, mas de uma composição que se estrutura a partir da incorporação da lógica do espaço da rua com todas suas imprevisibilidades. (CARREIRA, 2005, p. 25).

Nesse teatro contemporâneo o diálogo com a cidade se dá também com uma dramaturgia aberta para as interferências que possam ocorrer. Constantemente as montagens teatrais, como sabemos, utilizam muito mais da vivência e das sensações do corpo para suas apresentações. Os textos, muitas vezes são fragmentados, criados como uma colagem de muitos elementos reunindo num mesmo projeto referências diversas de música, imagem, coreografia, fotografia, vídeo, etc. O entendimento não acontece por via da razão, mas sim pelas sensações vividas. O corpo vivencia algo que não é possível ser explicado exatamente com palavras, mas fica uma imensa sensação que pode ser traduzida em uma série de sentimento e sensações como alegria, satisfação, tristeza, angústia, entusiasmo entre outros.

O hibridismo que pontuamos não só em *Barafonda*, mas como uma característica na arte contemporânea, também está nos corpos em cena. Um espetáculo que mistura linguagens precisa de corpos preparados e entendedores dessas fronteiras e das relações de trânsito entre elas.

Alguns treinamentos específicos fizeram parte do processo de criação de *Barafonda* e foram muito importantes para exercitar algumas habilidades necessárias para a atuação nas ruas, assim como a busca por uma corpomídia da cena. Esses treinamentos auxiliaram no processo foram desenvolvidos por especialistas, conforme pode-se perceber na breve descrição a seguir.

3.3.1 Campo de Visão

É uma técnica de treinamento e improvisação teatral desenvolvida há mais 20 anos pelo pesquisador e diretor da Cia Elevador Panorâmico de São Paulo, Marcelo Lazzaratto. A técnica permite que o ator amplie seu potencial de criação, sua gestualidade, objetivando a ampliação da visão periférica e da percepção do outro. Esse treinamento surgiu como exercício dentro da Companhia São Jorge no processo de criação do espetáculo *O Santo Guerreiro*, baseado no original criado por Marcelo Lazzaratto, mas adaptado pelos atores da Companhia.

O *Campo de Visão* consiste em um exercício de coro, onde uma pessoa assume a frente, como um líder ou um corifeu, indicando movimentos que deverão ser seguidos pelos parceiros. Embora tenha semelhanças, o campo de visão não se trata exatamente de uma mímica, nesse treinamento todos os movimentos só devem ser repetidos quando o corifeu estiver dentro do campo de visão do coro. O comando vai se alternando, de maneira que qualquer pessoa pode assumir o posto de líder se assim desejar.

Esse exercício teatral, acompanhou todo o processo de criação de *Barafonda* e foi fundamental para o treinamento dos corpos dos atores. Muitas das cenas e intervenções que compõem a peça apareceram durante esse exercício, que além de trabalhar a formação do coro, também desenvolve a percepção do corpo ampliando a atenção do que pode comunicar no campo de visão de cada um, trabalhando também a criação coletiva e a improvisação.

Principalmente nos movimentos e cenas de intervenção abertas de diálogo direto com a cidade, o *campo de visão* permitiu aos atores trabalhar uma percepção ampliada do corpo em relação de troca com o ambiente da encenação, assim as

informações instantâneas que compõem a dramaturgia ficavam mais evidentes ao olhar dos corpos em cena, permitindo improvisações quando necessário. Por trabalhar essa abertura de atenção, identificamos que esse é um dos treinamentos que mais auxiliam na busca por um corpo que atue como corpomídia da cena.

3.3.2 Jogo do Bastão

O Jogo do Bastão é uma técnica de treinamento corporal que envolve um jogo entre os atores por meio do lançamento de um objeto - bambu ou um cabo de vassoura partido ao meio. Consiste em lançar o bastão de uma pessoa para outra. Os pontos principais deste treinamento são trabalhar as relações entre os corpos, composições cênicas, composições de movimento, prontidão, controle do impulso e da força, o entendimento do espaço e a percepção do outro. Também desenvolve a abertura dos sentidos corporais - como visão, tato, audição – tão importante e necessários para a sobrevivência dos corpos no ambiente das ruas.

É um dos jogos mais característico da Companhia São Jorge. Utilizado como treinamento de cena na maioria de suas montagens, sendo este disparador para a criação e o improviso de diversas propostas cênicas. Além de experimentos em espaços fechados, o jogo do bastão é de extrema importância para desenvolver algumas habilidades do corpo para trabalhar em espaços alternativos amplos e abertos, como o das ruas, pois auxilia no desenvolvimento e percepção dos sentidos do corpo, ampliando o entendimento de espaço, o jogo de olhar, a tridimensionalidade.

Em *Barafonda*, as ruas em constante movimento proporcionaram aos atores através do jogo de bastão, desenvolver uma permeabilidade corporal em cena, o corpo precisa ficar atento para as informações presentes no ambiente. Esse treinamento foi fundamental na busca por essa permeabilidade, pois quando a encenação acontece em ambientes com a circulação constante de informações permite que o corpo em cena perceba as informações do ambiente se deixando atravessar por elas.

3.3.3 Dança Contemporânea

Na trajetória da Companhia São Jorge, um olhar mais cuidadoso e apurado sobre o corpo que dança está muito presente. Durante o processo de montagem de *As Bastianas*, a preparação corporal foi através das técnicas de *Nova Dança* e *Contato Improvisação*, técnicas essas que trabalham com a prontidão do corpo assim como a relação e o toque com o outro, também o controle do peso e dos movimentos. Ainda hoje essas técnicas estão presentes no corpo dos atores, principalmente quando se constrói um personagem com alguma característica corporal marcante.

Em *Barafonda a Dança Contemporânea* também foi um dos treinamentos base fundamentais para a preparação dos corpos dos atores. O treinamento foi coordenado pelo bailarino e coreógrafo Jorge Garcia, proporcionando uma maior compreensão das possibilidades corporais, tanto quanto o trabalho de criação a partindo do movimento e a construção de cenas narrativas através de ações coreografadas. Também o desenvolvimento do diálogo corporal com a arquitetura do ambiente de encenação. Algumas cenas são praticamente uma coreografia dançada, como é a cena do futebol de várzea, por exemplo. Nesta cena, onde os atores ensaiaram exaustivamente uma partida de futebol coreografada, há lances de movimentação em câmera lenta, dribles, pausas, jogo de corpo, contato, faltas etc., simulando uma partida de futebol de verdade, onde a bola permanece parada e a sensação do jogo se dá pela dança dos corpos em cena. Toda essa movimentação cênica é realizada no meio da rua, com carros passando o tempo todo e atuando como possíveis jogadores.

A ideia que defendemos aqui é a de que o corpo, estando em cena, atua como um corpomídia, um meio de comunicação no qual as informações presentes no espaço entram em diálogo com as que já estão (textos e ações), para serem contaminadas e devolvidas ao espaço.

Aqui, o corpo é entendido como um tipo de organização que processa diferentes informações. Outro ponto é que qualquer corpo ocupa um espaço numa determinada temporalidade. Este corpo no tempo aprende a negociar em diferentes instâncias no ambiente que lhe couber. A esta altura, podemos perceber que para cada pessoa que conhecemos, existe um corpo. (BASTOS, 2003, p. 21).

Este corpo treinado mantém-se permeável, aberto para negociar com as informações, em diferentes instâncias que o espaço (ambiente) lhe comunicar.

3.4 Itinerância e a integração com o dispositivo

O desenrolar da peça acontece numa caminhada pelas ruas do bairro, onde a função de guiar o público vai sendo assumida pelos personagens que se alternam nessa condução. Esse posto de guia é assumido, na maioria das vezes, como um fio condutor na narração do espetáculo, geralmente quem lidera a condução do público é um personagem que atua com uma característica de intervenção cênica, aparecendo somente em momentos pontuais e geralmente propondo uma imagem em movimento ou uma ação, como é o caso do personagem *Tangolomango*. Ele acompanha o espetáculo com um olhar de fora e dentro ao mesmo tempo. Às vezes com uma composição distanciada, mas imerso no ambiente da cidade. Em outro momento o guia é uma rádio que narra fatos da história do bairro. O coro, se multiplicando entre o público como trabalhadores em serviço pelas ruas, também exerce uma função de guia.

Como num jogo de passar bastão, o posto de guiar o público pela trajetória da peça vai sendo revezado entre os personagens. E essa itinerância, como uma incursão pela Barra Funda, vai se desenvolvendo com o decorrer da história.

Na itinerância em diálogo com a cidade, o nível do trânsito de informações se altera no decorrer da peça. No início, por ser um espaço amplo com muitas interferências, a quantidade de informações geradas pelo dispositivo ambiente é muito maior. Os corpos se mantêm num estado de prontidão muito maior para estabelecer o diálogo com as intervenções do espaço.

Esse passeio itinerante pelo bairro faz com que o espectador também encontre maneiras de se relacionar com a montagem. Seu foco de atenção é estimulado o tempo todo com a multiplicidade de informações que compõem o

espetáculo. É conduzido a desenvolver uma função além da observação do que está propondo a cena. Ele é atuante também, um corpomídia, pois, por mais que não seja um ator criador do espetáculo, ele atua na troca de informações, o trânsito é livre, da mesma maneira que ele recebe, ele também devolve. Além dessa troca de informações entre corpos, vital de alguma maneira para os seres vivos, ou os sistemas abertos, *Barafonda* é um espetáculo que acontece em diálogo aberto com a cidade, permite que o espectador entre no espetáculo como um ator em diversos momentos se assim ele desejar.

No trecho da rua General Olímpio da Silveira, tudo surpreende: os atores e atrizes aparecem em todos os lugares e de modos os mais inusitados: pelo ar do metrô que faz as roupas dançarem; por atrizes e atores que aparecem em lojas, bares, canteiros, ruas, calçadas... de modos os mais inusitados: cantando, dançando, correndo, limpando fachadas de prédio, estimulando conversas com gentes do lugar... nós espectadores, desde o começo, aprendemos a olhar, a redimensionar o visto. Tudo passa a ser admirado, artistas, logradouros. Muitas vezes não se sabe se o visto é cena teatral ou cena real. (MATE, 2012, p. 31).

A postura do espectador enquanto atuante em *Barafonda* é uma das especificidades do espetáculo. O corpo do espectador é inserido no espetáculo de uma maneira, até certo ponto sutil, sendo que em muitos momentos ele se encontra tão envolvido que nem se dá conta, está vivendo o espetáculo. A manifestação artística conquista ele por diversas vias, além da racional. Ele vive, sente, respira, se envolve, canta, entra em um estado de imersão. Principalmente nas intervenções do coro, e em alguns momentos nas intervenções dos outros atores. Eles se misturam ao público e exercem ações como se fosse um deles, inserindo-os na narrativa da peça.

tanto para a hermenêutica quanto para a semiótica, tudo o que é perceptível em cena pode ser definido e interpretado como signo. No entanto, no caso da performance a materialidade das ações e a corporeidade dos atores domina os atributos semióticos". O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. "O resultado é uma afetação física imediata que (...) causa uma "infecção emocional" no espectador. (FISCHER-LICHTE *apud* FERNANDES, 2010, p. 25).

Essa forma de construir o espetáculo como uma vivência a ser experienciada numa relação aberta de troca com o espectador é uma das vontades da

Companhia, que foi se desenvolvendo ao longo de seu histórico de montagens. Se pretendia desde as instalações de *Um Credor*, incluir o público no fazer das cenas.

O teatro é importante para quem o faz, por isso, para a Cia São Jorge de Variedades está cada vez mais evidente a necessidade que existe da plateia fazer a peça junto com os artistas. Está aí uma chave que abre a porta da troca, da comunicação real, da dinâmica da vida e da arte, da possibilidade de transformação e liberdade. Praticar a vida no aqui e agora de um espetáculo teatral, nos permite “um mergulho na corrente viva da linguagem”⁶³ e nos possibilita conceber um futuro coletivamente. (KLEIN, 2010, p.124)

Barafonda tem um caráter celebrativo de festa popular, que a encenação alcança, em algum aspecto, como uma especificidade. A relação do coro espalhado pelas ruas, também é um convite sedutor para se fazer parte da obra.

⁶³ DESGRANGES, 2006, p.174, in KLEIN, 2010, p.124.

CONCLUSÕES

Um ponto que deve ser mencionado, antes de qualquer coisa, é que a pesquisa não termina quando se encerra a dissertação, é apenas uma parte do ciclo que se fecha, gerando conseqüentemente outras possibilidades e apontando caminhos possíveis a serem seguidos.

No primeiro capítulo falamos sobre a trajetória artística da Companhia São Jorge de Variedades e identificamos uma linha evolutiva na pesquisa por espaços alternativos de encenação. Nas montagens da primeira fase, os atores exploravam espaços mais conhecidos e convencionais do universo teatral, como: o palco italiano e a semiarena. Entrando na segunda fase, percebemos o quanto essa busca foi se radicalizando ao longo do tempo, culminando na montagem de *Barafonda*. Conseqüentemente a proximidade com o espectador também se alterou, de modo a incluí-lo como atuante imerso na cena. O grupo que sempre se autointitulou como uma companhia de teatro épico, hoje se aproxima de um teatro contemporâneo. Se pensarmos que, diversas vertentes desse teatro estão em solo alemão, podemos suspeitar que, se Brecht estivesse ainda vivo, falaria desse teatro, onde se rompem barreiras físicas e sociais para se envolver diretamente com o espectador, numa espécie de vivência teatral, ou numa grande festa. Aqui a reflexão e a identificação, se dá pela experiência de viver a obra numa maior intensidade.

As escolhas do processo criativo de *Barafonda* estão narradas detalhadamente no segundo capítulo, estabelecendo assim o caminho percorrido pelo grupo no processo. Essa intensa vivência com as ruas do bairro da Barra

Funda, contaminou a forma de organização e criação do espetáculo, resultando numa montagem processual.

E finalmente, no último capítulo, estabelecemos um olhar de entendimento sobre a dramaturgia existente no espetáculo, onde as ruas geram informações e são entendidas como dispositivo dramático, pois fazem parte da história no ambiente da encenação.

O que estabelecemos aqui é a existência de um sistema dramático que inclui as informações presentes no ambiente como parte da dramaturgia de um espetáculo encenado em diálogo com a cidade. Esse sistema é aberto, com linguagens misturadas e desenvolvido processualmente, sendo que, as trocas com o ambiente nunca se darão por concluídas, porque está em constante mutação e trânsito. Também estabelecemos o olhar sobre o ator em cena à luz da teoria corpomídia, ou seja, um meio de troca de informações com as intervenções do ambiente, agregando-as encenação.

Se pensarmos numa linha evolutiva relacionando a trajetória da Companhia São Jorge de Variedades, podemos concluir que a busca por uma singularidade que a definisse nesses anos de existência, hoje já está mais consolidada. Trata-se de um coletivo que tem suas criações relacionadas e afetadas pelas questões de seu tempo, sejam elas artísticas, políticas, históricas, sociais etc. Além disso, as experimentações, ao longo do tempo ganharam uma maturidade mais ousada. De um espetáculo encenado no palco italiano e dentro dos muros da Universidade, para as ruas do centro da maior cidade do país. Não só a idade do grupo é relevante neste caso, mas também os prêmios conquistados, os incentivos públicos e o reconhecimento da qualidade e seriedade artística, tanto pelo público quanto pela crítica.

Em *Barafonda*, a Companhia conquista um lugar ousado no todo de sua criação. É intrigante pensar quais serão os próximos passos. Seguir a tendência da ousadia? Ou explorar outras formas? Se pensarmos no histórico do grupo, a última alternativa é a mais próxima. Mas isso só o tempo dirá.

Algumas questões ficam em aberto, como, por exemplo, o espetáculo através do olhar do espectador. A grandiosidade de *Barafonda* é tamanha que se tornou impossível argumentar essa questão. Para isso, seria necessária uma nova dissertação, pois se configura como um campo amplo e fértil a ser explorado.

Uma última reflexão ou conclusão, que fica pós-pesquisa concluída, é uma livre associação dos anos de imersão no curso de pós-graduação com o desenvolvimento da pesquisa em questão. Fizemos paralelos entre os três capítulos e a trajetória da pesquisadora vivida durante o processo de mestrado.

No início fizemos referência ao primeiro ano do mestrado, onde muitas coisas novas são visitadas. Uma confusão é estabelecida e as verdades são questionadas. Assim, se faz necessário se apegar no conhecido, refazer caminhos, narrar histórias, como uma tentativa de se reconhecer.

No segundo ano da vivência do mestrado, começam a surgir alguns apontamentos reflexivos, os primeiros passos na forma acadêmica de funcionar, elegendo parceiros para o diálogo. O que era “certo” está totalmente remexido. A qualificação aparece como um meio de caminho, onde surgem as crises, mas os caminhos apontados orientam e abrem novos espaços ainda não vistos.

E na fase final, momento onde todo o processo volta a falar, estabelecendo outros deslocamentos. Coisas se encaixam e se desencaixam ao mesmo tempo. Existe o tempo do corpo de maturar ideias, compreender conceitos, regras, palavras. É o mergulho na reflexão, a imersão onde se encontram meios e maneiras de usar a expressão traduzindo-as em frases. É como se existisse uma chuva de letras as quais procuramos para juntar palavras.

Aqui se fecha um ciclo. Como num rito de passagem, lugares foram visitados, dolorosos e prazerosos. Quando este se conclui, coisas ficam como aprendizados, outras se vão, levando o sistema para uma nova etapa na sua trajetória de evolução!

Estrelas são compostas por partículas, átomos e campos; sistemas vivos por células, que são subsistemas contendo suas composições, o que inclui o gene etc. Teorias são compostas por conceitos e sistemas de

conceitos, como problemas, leis, dados, evidências, testes etc. (VIEIRA, 2000, p.17).

REFERÊNCIAS

Elaborada conforme a norma técnica NBR 10520/2002 da ABNT.

Bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *O Que é Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó-SC: Editora Argos, 2009.

ARAÚJO, Antonio. *A Gênese da Vertigem. O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Editora Papirus, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Michael. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Paulo: Editora Pedro e João, 2010.

BASTILDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: editora Companhia das Letras, 2001.

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. *Variâncias: O Corpo processando identidades provisórias*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

_____. *Dança - fronteiras: uma ponte entre a prática e teoria, num dialogo entre arte e ciência*. Tese de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

BERND, Zilá. *O Elogio da Crioulidade. In Margens da Cultura. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. Organização Benjamim Abdala Júnior. São

- Paulo: Editora Boitempo, 2004.
- BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1978.
- _____. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992, volume 3.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- CABALLERO, Ileana Diegues. *Escenários Liminales teatralidade, performance y política*. Buenos Aires: Atual 2007.
- CAMILO, Gero. *A Macaúba da Terra*. São Paulo: Editora Techway, 2002.
- CANCLINI, Nestor, García. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- CARREIRA, André. *Reflexões da cena. In dramaturgia do espaço urbano e o teatro de invasão*. São Paulo: Editora, 2005.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- _____, *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, coleção Debates, 2002.
- CORNAGO, Oscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas Estéticos de La Modernidad*. Telendefondo, Revista de Teoria e Crítica Teatral. Caba, Argentina: Faculdade de Filosofia e Letras (UBA), número 1, agosto de 2005.
- DESGRANDES, Flávio e Lepique, Maysa (orgs). *Teatro e Vida Pública*. São Paulo: Editora Ucitec. 2012.
- ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1999.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis: As Fenícias, As Bacantes*. Tradução Mário da Gama. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. In Revista Folhetin Rio de Janeiro: Publicação da Companhia do Pequeno Gesto. Edição número 17 (maio-agosto) 2003.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2010.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura Sem Palavras*. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais*

- Brasileiras*. São Paulo: Editora Ucitec, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Show And The Gaze Of Theatre*. Editora University of Iowa Press, 1997.
- GREINER, Christine. *O Corpo em Crise. Novas Pistas e o Curto-Circuito das representações*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- _____. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume, 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- IMPARATO, Maria Gabriela C.T.P. *Comunicação em Cena: Complexidade em Tempos de Criação*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.
- KATZ, H. & Greiner, C. *A Natureza Cultural do Corpo*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.
- _____. *Corpo e processos de comunicação*. In Nova Fronteira – Estudos midiáticos, vol III, n.2, São Leopoldo: Unissinos, 2001.
- KLEIN, Paula. *Cia São Jorge de Variedades, As Bastianas*. Tese de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LAKOFF, George e Mark Johnson. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo-Campinas: Mercado de Letras Editora, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAGALDI, Sabato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- MARTINS, Cleide. *Improvisação Dança Cognição. Os Processos de Comunicação no Corpo*. Tese de Doutorado. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica, 2002.
- MENCARELLI, Fernando A. *Cena Aberta, A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Editora da Unicamp. Campinas, 1999.
- NEVES, Neide. *A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2010.
- OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Editora Beca Produções Culturais, 2001.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução a Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense,

Coleção Primeiros Vãos, 1988.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora: Perspectiva 2011.

PIMENTEL, Solange Caldeira. *O Lamento da Imperatriz, a linguagem em Trânsito e o Espaço Urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

PINHEIRO, Amálio. Mídia e mestiçagem. In: Amálio Pinheiro (org.). *Comunicação & Cultura*. Mato Grosso do Sul: Editora UNIDERP, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *O Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ROUBINE, J-J. *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *O Que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory 5 toward a poetics of performance*. Nova York: Editora Routledge, 1988.

STANISLAVSKY, Constantin. *A Criação de Um Papel*. São Paulo: Editora Record, 1987.

VIEIRA, Jorge A. *Teoria do Conhecimento e Arte, Formas de Conhecimento*. São Paulo: Editora Expressão Gráfica, 2006.

Artigos

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

CARREIRA, André. *Procedimentos de um Teatro de Invasão*. In Revista Cavalo Louco, publicação da Tribo de Atuadores Ói Nós aqui Traveis. Porto Alegre, Número 5. Ano 3, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Performantividade na Cena Contemporânea*. Revista Camarim, publicação da Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Corpo e Processos de Comunicação*. Revista Fronteiras, São Paulo, n. 02 , p.65-75, dez. 2001.

KATZ, Helena. *Por uma Dramaturgia que não seja liturgia da dança*. São Paulo: Revista Sala Preta, 2010.

VIEIRA, Jorge A. *Organização e Sistemas. Informática na Educação: Teoria e Prática*. PGIE-UFRGS, 2000.

Catálogos

ARTES, Escola de Comunicações e. ECA - Escola de Comunicações e Artes. 2012. 64 f. Catálogo (0) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Sítios

USP, Universidade de São Paulo - Nascente. Disponível em: <http://www.prceu.usp.br/programas/nascente/pc_nascente.php#.USuGsal3tg8>. Acesso em: 13 ago. 2013.

CARREIRA, André: <http://pt.scribd.com/doc/80264317/Ambiente-Fluxo-e-Dramaturgia-Da-Cidade>

<http://www.ciasaojorge.com>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.teatrovertigem.com.br>

SESC, Serviço Social do Comércio - Palco Giratório. 2013. Disponível em:

<http://www.sesc.com.br/palcogiratorio/palco.html>

Acesso em: 23 ago. 2013.

Editorial

FADEL, Georgette. *São Jorges*. Editorial São Jorges, número zero, Companhia São Jorge de Variedades, São Paulo, 2003.

SENNE, Mariana. *Movimento Arte Contra a Barbárie*. Editorial São Jorges, número zero, Companhia São Jorge de Variedades, São Paulo, 2003.

RAMOS, José Fernando. *Esquema de São Jorge. Notas para uma análise de As Bastianas*. Editorial São Jorges, número quatro, Companhia São Jorge de Variedades, São Paulo, 2005.

ANEXOS

Fazem parte dessa dissertação os seguintes documentos anexados:

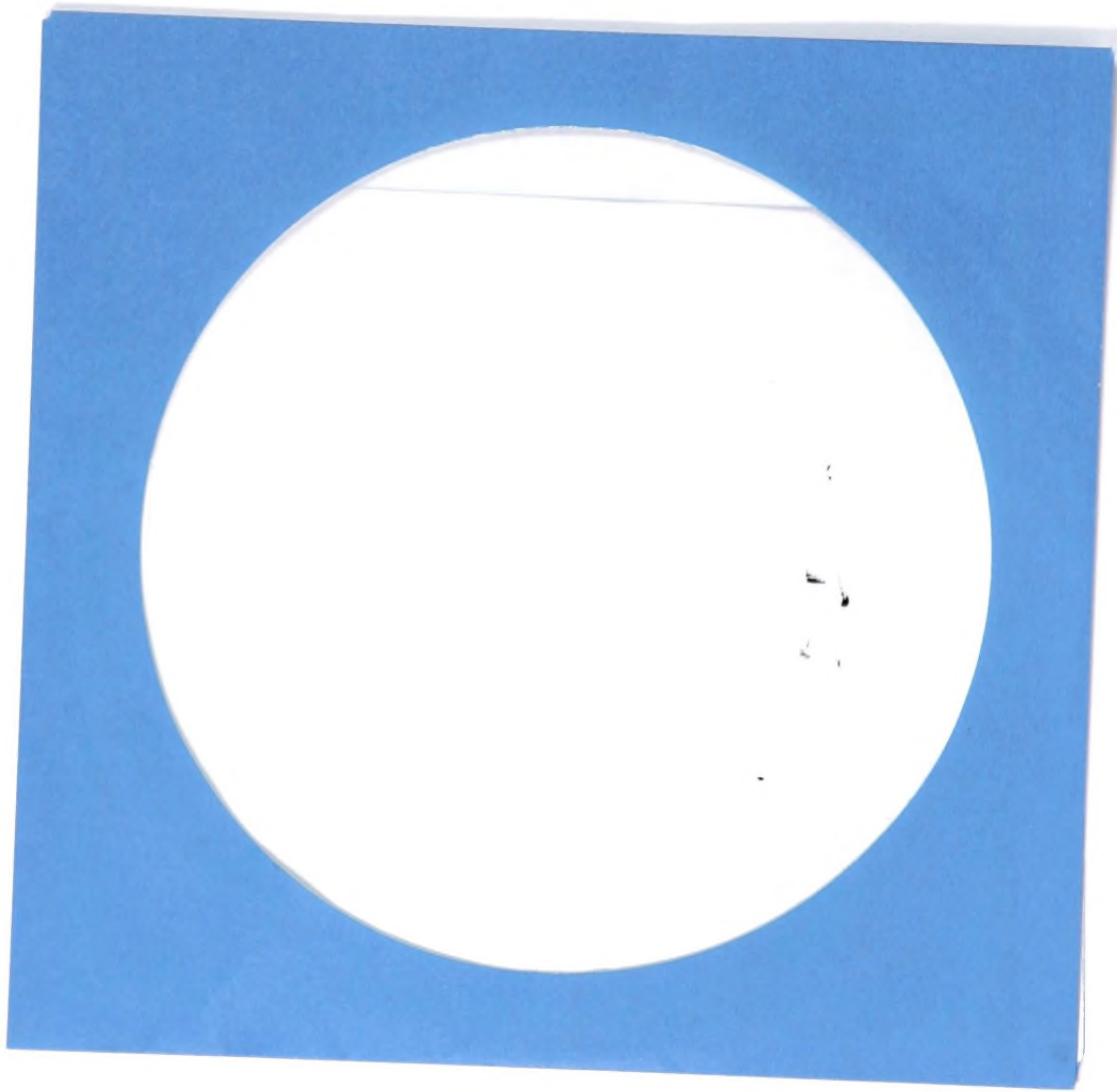
- *Barafonda*. Fanzine São Jorge. Publicação da Companhia São Jorge de Variedades, número oito, 2010.
- *Manifesto-Ação*. Fanzine São Jorge. Publicação da Companhia São Jorge de Variedades, número nove, 2012.
- *Barafonda*. Vídeoclip do espetáculo. Edição e montagem de Cacá Bernardes e Bruna Lessa.

D. SPG / ECA

22.01.2014

Classificação:

1769.92601561
(1769.92601561)



DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 8 1 0 2 7

7

33830